دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل

فضاءات الشعرية

تأليف
الدكتور سامح الرواشدة

المركز القومي للنشر

كان الشارع العربي- قبيل معركة ٦٧- يعج بالعزيمة، والشيب العرب تفوح من اشداقهم روائح انتصارات مأموله...

ولم تنقشع غيمة المعركة، حتى ادرك العرب ... أن نساءهم سبايا، وأرضهم سليبه..وقائدهم العظيم يجلس على الطاولة ليوقع على شروط الهزيمة ....

فضاءات مليئة بالقتامة والخيبة والمرارة،عبّر عنها الشاعر الكبير أمل دنقل بحروف من دم، في ديوانه الذي قسمه الدكتور سامح الرواشده – استاذ الادب الحديث في جامعة مؤته – في دراسته هذه الى ثلاثة فضاءات هي:

فضاء المفارقه

فضاء المحاجة

وفضاء... فيه اضاءة قوية لعتمة النصوص التي تراكمت عليها حجب الرقابة وتلبدت بأقنعة المحاذير...

فجاءت هذه الدراسة؛ لتكشف كل الحجب وتزيل كل الاقنعة وتقد[illegible] لقرائنا الكرام رائعه نقدية، تعج بالتحليل والغو[illegible] أعماق النصوص الشعرية.

الناشر



فضاءات الشعرية

(دراسة في ديوان أمل دنقل)

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١١٦٩ / ٧ / ١٩٩٩

رقـــم الـتـصـنـيـف : ٨١١.٠٠٩

المؤلف ومن هو في حكمه : سامــح الـــرواشـــدة

عنـــوان الكتــــاب : فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)

المــوضــوع الرئيسي : ١- الاداب

٢- الشعر العربي

بيـــانـــات النـشـــر : اربد - المركز القومي

• تـم إعـداد بيانـــات الفهرسة الاوليـــة من قبـــل دائرة المكتبـة الوطنيـــة

فضاءات الشعرية

الدكتور سامح الرواشدة
استاذ الأدب الحديث / جامعة مؤته

المركز القومي للنشر

إهداء

إلى أرواح شعرائنا الذين ذابوا في تراب هذا الوطن، ولمّا يبرح قلوبهم ذلك الطموح العظيم بتشكيل العقل والوجدان والإنسان العربي المعاصر...

إلى أرواح كلٍّ من بدر شاكر السياب، وأمل دنقل، وتيسير سبول، وخليل حاوي ...

أهدي هذا الجهد.

المؤلّف

تمهيد

يبدو شعر دنقل ميسوراً وقريباً من المباشرة، ويدخل إلى ذهن المتلقي دون عثرات، وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم يكن شعراً سطحياً يقدّم محمولاته متخلياً من أجلها عن الفن وجمالياته، فقد احتفل بالشعرية التي تعطي لإبداعه فرادته، وتعطي لكل فن أدبي سماته وخصوصيته، فشعره يعرف المسالك السهلة في التعبير، مع وعيه الآليات التي تحيل قوله شعراً يعسر على الآخرين محاكاته والنظم على غراره، وهذه السمة القائمة على السهولة في التعبير والتمكن من الأدوات الشعرية، جعلت أمل دنقل شاعراً مختلفاً وذا خصوصية وفرادة، لم يكن معها صدى لشاعر آخر، ولم يستعر صوتاً شعرياً من الأصوات التي سبقته، ولعلَّ من يقرأ شعره، يدرك تماماً أنه يقرأ شعر أمل دنقل دون غيره، لما في عبارته الشعرية من فرادة في الإيقاع، والتشكيل والتعبير وجرأة في الأداء، ولعلّ قدرته على الاختيار الماهر الدال منحته معجماً شعرياً خاصاً به، إنه نمط من الشعراء الكبار الذين إذا استمعت إلى شعرهم تدرك أنَّ هذا الكلام لا يصدر عن غيرهم، دون أن تعرف من قبل أن هذا الشعر لهم، إنه شاعر ذو شخصية شعرية مستقلة كالمتنبي وأبي تمام، والبحتري والسيّاب، والبياتي ونزار قباني وصلاح عبدالصبور.

ولعلّ امتلاك أمل دنقل لهاتين السمتين: البساطة والشعرية مما لا يتيسر لكثير من الشعراء، فالبساطة تعني المباشرة وقرب التأتِّي سهولة الصورة الشعرية غالباً، والشعرية نقيض لهذا تماماً؛ لأنها تعني العمق، وغنى الصورة الشعرية، وتعدد التأويلات، وعمق الدلالات وخصبها، غير أن شعرية أمل دنقل استطاعت أن تجمع النقيضين معاً، فلا تجده يجنح إلى الغموض أو التعمية ولا يغالي في تزويق الصورة الشعرية وتمويهها، ولكنّه حقق شعرية خصبة محتفظاً معها بالبساطة وسهولة الرسالة، مما جعله نموذجاً في باب الشعرية التي تعني تملك الفن الأدبي لسماته التي تمنحه فرادته وتجعله ابناً شرعياً للفن الذي ينتسب إليه، ولعلّه من الشعراء القلائل الذين جمعوا هاتين السمتين معاً.

ولقد نظر نقاد عصرنا إلى الشعرية (الأدبية) باعتبارها معياراً علمياً يمكننا أن نفصل بها بين فنٍّ وآخر؛ لأنها عندهم تعني وجود ضوابط وقواعد يحتكم العمل

الفني إليها، فإن توفرت تلك الضوابط والقواعد في أي تجربة تلحق بفنٍّ محدد دون غيره، لهذا كان هناك شعرية الشعر، وشعرية الرواية، وشعرية القصة، وشعرية النثر الفني ...

وهذا الحديث يجعل الشعرية (الأدبية) أقرب إلى العلم، مما جعل بعض نقادها يرون أن هنالك مجالاً كاملاً يسمونه «علم الأدب» الذي يهدف إلى تحديد القوانين المجردة التي تحتكم إليها الأعمال الأدبية، أو كما قال تودوروف «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية» أي ما يجعل من عمل من الأعمال أدباً، أو السمات التي تجعل هذا شعراً، أو تجعل ذاك رواية أو قصة، أو كما قال إيخنباوم: «إن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كلٍّ مادة أخرى».

ووفق هذه المعايير حاولت هذه الدراسة أن ترصد شعرية أمل دنقل أو أدبية الشعر عند شاعر اتّسم شعره بالسهولة، وبدا أحياناً منصباً على الرسالة -المحمولات- وأعجب الناس بشعره في أحيان كثيرة انطلاقاً من صدق الرؤية التي يعبّر عنها، وبساطة التعبير، لكنهم لم ينتبهوا إلى أي حدٍّ التزم الشاعر بتحقيق خصائص النوع الأدبي -الشعرية- في نصّه؛ ولهذا أجزت لنفسي بأن أسمّي هذه الدراسة «فضاءات الشعرية»، باعتبار الشعرية معياراً له ضوابط وقواعد تجعل من هذا النص المدروس حالة تنتسب إلى نوع أدبي دون غيره، وقد كان طموح هذه الدراسة أن ترصد الأبعاد الشعرية كاملة في ديوان الشاعر، غير أن ظروفاً، مختلفة حالت دون استكمال العناصر الشعرية كلها، فاقتصرت هذه الدراسة على ثلاثة محاور، حاولت أن أكشف من خلالها بعض أبعاد الشعرية في تجربة أمل دنقل.

انصبّ المحور الأول على (فضاء المفارقة) في أعماله الكاملة، وحاول رصد ملامح تلك المفارقة وما قدمته من سمات شعرية أثرت تجربة الشاعر، وحققت شعريتها من خلال الجمع بين الشيء ونقيضه في سياق واحد متسق، مما أخرجها من حدودها اللغوية البسيطة، لتصبح اداة من أدوات الشاعر في خلق نصه، والتعبير عن صراع عميق وقديم على المستوى الكوني، القائم على التناقض والخلاف والغرابة.

أمّا المحوّر الثاني فقد أنصبَّ على ديوان واحد من شعره، وهو ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس» وقد لفت نظري في هذا الديوان أنه قائم على الحجاج، أي أقرب إلى النصوص المنطقية التي تدحض الحجة بحجة مثلها، ومثل هذا الأسلوب كاد يخرج النص من حدوده الشعرية، إلى حدود فلسفية، ولو تحقق مثل هذا، لكان النص قريباً من الحدود المعيارية للغة -درجة الصفر للكتابة- لأن النص المنطقي يفتقر إلى أدنى حدود الانزياح اللغوي، غير أن الشاعر لم يتخلَّ عن الشعرية، فجمع النقيضين: المحاجّة والشعرية، فحاولت الدراسة أن ترصد الملامح الشعرية في ذلك الديوان، تحت عنوان «فضاء المحاجّة».

وانصب المحور الثالث على نص واحد فقط هو «من مذكرات المتنبي في مصر» وحاولت الدراسة أن تستجلي الملامح الشعرية فيه، وقد وقفت عند فضاءات شعرية مهمة فيه هي: الرمز الشعري، والتناص، والمفارقة، والإيقاع.

وهذه المحاور الثلاثة جمعها خيط واحد مشترك، هو عنايتها بالشعرية في النصوص المدروسة، وإن كانت قد خرجت على دفعات، فقد صدر المحور الأول في مجلة دراسات/الجامعة الأردنية، والمحورالثاني في مجلة أبحاث الصادرة عن عمادة البحث العلمي /جامعة اليرموك، أما المحور الثالث، فإنه لم ينشر من قبل.

وبعد، فإنّ كنت قد أسهمت في خدمة شعرنا الحديث في هذا العمل المتواضع، فهذا ما كنت أطمح إليه، وإن كان جهدي قد قصر عن بلوغ الطموح فإنني التمس المعذرة، فالجهد الإنساني معرض للتقصير والاستدراك.

والله من وراء القصد

د. سامح الرواشدة/جامعة مؤتة

فضـــاء المفـــارقـــة



المفهوم (*)

مر هذا المصطلح النقدي بمراحل متعددة، عبر أزمنةٍ مختلفة، فقد عُرف منذ عصر أفلاطون باسم (إيرونيئيا) (١)، وظل يدور على ألسنة المعتنين بالفن، متخذاً معاني متعددة حتى يومنا هذا، مما ألبسه وجوهاً مختلفة من الفهم والتحديد، ففسر في كل مرة تفسيراً مغايراً، أحياناً لما فسربه في المرات الأخرى، ولعل جامع كثير من تلك التحديدات لا يبتعد كثيراً عن المقولة التي ترى أن المفارقة تقوم على عبارة تبدو متناقضة في ظاهرها، غير أنها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لا بأس به من الحقيقة (٢). وهذا التناقض الظاهري (Paradox) يوهم المتلقي أنه يواجه موقفاً غير متسق، مما يدعوه إلى إنعام النظر فيه، ومحاولة سبر غوره، لينكشف له عالم من المفارقة والغرابة، فالمفارقة إذن تقدم بهذا التناقض الظاهري آلية تعين المبدع على الانفلات من دائرة المباشرة والبساطة، والدخول في آفاق الضبابية الجمالية، والشفافية البعيدة (٣).

وبالمفارقة يعبّر الفنان عن موقف ما، على نحو مختلف عما يستلزمه ذلك الموقف (٤). كأن تشكر المجرم على خطئه، أو تثني على الكاذب، وهذا الفهم يلفت انتباهنا إلى مقصدية أخرى قائمة على السخرية (Irony)، وهي حالة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقضية التي نحن بصدد معالجتها هنا، فالسخرية «طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل(٥)، وهذا الفهم يعني فيما يعنيه معاني متعددة منها الهجاء المستور أو التوبيخ، والإزدراء، والرياء، والتصنّع، وتجريد الخصم من مميزاته على نحو هزلي (٦)، وهذا يؤكد ما ذهب إليه (أوكست فيلهلم شليكَل)حين رأى في المفارقة وظيفة هجائية، أخلاقية أو تقليصية (٧).

مما سبق يتضح أن المفارقة تقوم عادة على الضدية الظاهرية، كما يفهم من موقف «دي مان» من المفارقة، لأنها تعتمد على وجود الضد، وتقر -في الوقت نفسه- بضرورة المعنى الحرفي، أو الإدعاء بالصدق ضمن الإيماءة المفارقة نفسها (٨)، وهذه الرؤية تجد ما يؤيدها في كلام (ميويك) عن المفهوم السائد للمفارقة في

(*) نشرت هذه الدراسة في مجلة دراسات، مجلد ٢٢ (أ) عدد ٦، ١٩٩٥ الصادرة عن الجامعة الاردنية.

القرن العشرين، حيث يرى أن تجاوز المتنافرات يعُد جزءاً من بنية الوجود كلّه(٩).

وتتفاوت المفارقة في جمعها المتناقضين-الضدين- معاً، إذ يبدو أبسطها الضدية اللغوية-اللفظية- أو ما سمّاه علي عشري زايد المقابلة، أو الطباق في اللغة العربية قديماً(١٠)، كاجتماع اللونين الأبيض والأسود في صورة أو عبارة واحدة، وأبعدها يتناهى في التعقيد ليبلغ بناء الصورة الكلية للنص.

وقد عد بعض النقاد صفة المفارقة مقتصرة على الأعمال الإبداعية أو الفنية، وجعلوها ميزة في الفن وحده(١١). ووسع بعضهم مجالها لتشمل كلَّ شيء في الحياة، ولم يقصرها على الأدب وحده، وإن أنكر مفكر من مثل هيغل هذا الرأي وعد صاحبه (فريدرك شليغل) فيلسوفاً مستهتراً (١٢).

وللمفارقة أهمية لا تنكر في مجال الأدب، حين تمنحنا فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو يتنبه عليه إدراكنا، مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا للتبصّر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا، وما بينها من اتساق أو تنافر، فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق واحد، فيبدو حسن أحدهما بإزاء قُبح الآخر، أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الآخر (١٣)، وهذه ميزة من ميزات الفن الناجح، كما تشي وجهة نظر (كلينث بروكس، Cleanth Brooks) التي تؤكد على أهمية التناقض باعتباره أساس اللغة الشاعرة (١٤).

لما سبق، فإن النظرة القائمة على اختزال المفارقة وعدّها ميزة أسلوبية، تجعل من المفارقة مهارة لغوية لا أكثر، في حين أنها في الحقيقة فعل ذهني مرتبط بأساس جوهري وعميق في النفس التي تصوغه (١٥)، مما يجعل بناء النص على المفارقة مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني، وما يحيط به من وجود، لا تغيب عن أحداثه ومكوناته صفة التناقض والتضاد والسخرية.

-٢-

ملامــح المفــارقة فــي شعر أمل دنقل

لم تكن المفارقة عند أمل دنقل ميزة أسلوبية خالصة، ولم تهدف إلى البحث عن مظهر اسلوبي حسب، إنما كانت مرتبطة بموقف جوهري يرى التناقض والاختلاف في كل ما يحيط به، فإن ذهنه قد بني على قناعة تؤكد وجود التنافر في كل شيء، ويؤكد ذلك صراحة قوله : «نشأت في الصعيد، من الصحراء الجادة الغربية والوادي الضيق والقبائل العربية التي استوطنت هناك منذ أيام الفتح العربي، كل هذا أكسبني حدّةً في التعبير، وحدّةً في الإحساس بالصورة والتناقض بين الأشياء»(١٦)، لهذا فإن توظيفها عنده جاء بوصفها جزءاً من طبيعة الحياة، فحمّلها مضموناً جديداً يجسد ما يعتور حياتنا من اضطراب وخلل، وألحّ عليها من بداياته الشعرية، وظلت ترافقه حتى آخر مراحله الشعرية(١٧).

وتجلت المفارقة في عدد من المظاهر والتشكيلات، ستجهد الدراسة في استجلائها وتقديم الأمثلة عليها من شعره، وتجدر الملاحظة إلى أن التقسيم الذي اعتمدته تالياً، صادر عن دلالات المفارقة، وما تحمله من مواقف ومعانٍ، وليس صادراً عن أساس آخر.

مفارقة الأضداد (١٨) -وهو نمط لصيق بالمباشرة، أو ما سماه علي عشري زايد -المقابلة- دون أن نلغي ارتباطه الوثيق بالموقف العميق الذي يعبّر عنه، ويجمع هذا النمط بين المتنافرين في الدلالة اللغوية، من مثل الموت والحياة، ومن الأمثلة عليه قول دنقل:

هذا هو العالم المتبقي لنا: إنه الصمت.

والذكريات، السواد هو الأهل والبيت

إنَّ البياض الوحيد الذي نرتجيه

البياض الوحيد الذي نتوحّد فيه:

بياض الكفن! (١٩).

تقوم المقطوعة السابقة على عنصرين لونيين متخالفين تماماً، البياض
السواد، ألبس الشاعر السواد الأهل والبيت، وهما عنصران لصيقان بالحيا
والسعادة -ظاهرياً- غير أن الأمر مختلف لدى الشاعر، لأنه رأى الحياة مو
وبؤساً، انسجاماً مع ما يواجهه فيها من معاناة ومشقة، فتتحول صورتها قاتم
سوداء، وخلاصه منها يتمثّل في الموت، مما يجعله يُلبس الموت اللون الأبيض، وهو
في الحقيقة كذلك، لأن من يموت يُكفّن بالأبيض، فالمفارقة تتجلى في عنصر اللون
حين يكون اللون الأبيض المحبّب إلى النفس، باعثاً للطمأنينة لارتباطه بالموت وليس
بالحياة.

ومن الأمثلة على ذلك في شعر دنقل، قوله:

ألوية ملويّة الأعناق فوق الساريات
أندية ليليّة
كتابة ضوئية
الصحف الدامية العنوان... بيض الصفحات (٢٠).

تحتوي هذه المقطوعة غير صورة من صور المفارقة، فالأعلام -الألوية- التي تعلن وجود كيان حيٍّ وتمثّل رمزه ومعناه، فتعتلي الساريات إيذاناً بذلك، تبدو ميتة، حين نراها ملويّة الأعناق والشاعر هنا يختار لفظة من بنية اللفظة نفسها، /ألوية/ملويّة/ ولكنها تفارقها مفارقة واضحة في الدلالة، فاللواء شارة الحياة والاستقلال، والتواء الأعناق علامة الموت والانتهاء.

ولا تقتصر المفارقة في المقطوعة على ذلك، لكنها تبدو في جانب آخر، فالصحف دامية العنوان، مما يهيىء القاريء لانتظار ما تحت العنوان من أخبار، لكنّه يفاجأ أنها بيضاء، لا شيء فيها، وكأنها لم تحوِ شيئاً في داخلها، فبقيت صفحاتها بيضاء، إنّ اختلاف اللونين، وما يحمله كل واحد منهما من دلالات مسبقة في ذهن المتلقي تجعل الهوة بين المتوقع والمتحقق كبيرة وعلى نحو يثير الغرابة والدهشة.

ومفارقة الاضداد كثيرة الورود في شعر دنقل، والمجال لا يسمح بملاحقتها ملاحقة تفصيلية، والأمثلة عليها متعددة، من مثل «هزم الأبيض فيها أسوده» (٢١) و«رقعة الشطرنج: مات الشاه، دور الابتداء» (٢٢)، و«يا إرم العماد/ يا بلد الأوغاد والأمجاد» (٢٣).

مفارقة المخادعة: يكشف هذا النوع من المفارقة خيبة الأمل مما يتوقعه صاحب الفعل، حيث يقدم موقفاً أو مواقف إيجابية، فيفاجأ بأن فعله لم يقابل إلا نكراناً وجحوداً، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

وذات ليلةٍ، تكسّرت ما بيننا من حواجز الرّهبة
فاحتضنتني...بينما نحن نغوص في قرارة التربة
تبعثرت في رأسها شرائح الصورة والنجوم
واختلطت في قلبها الأزمنـة الهشيـم
لكنها وهي تناجيـني
سمعتهـا تناديـني
باسم حبيبها الذي قد حطّم اللعبة
مخلّفاً في قلبهـا ندبـه !! (٢٤).

إن لحظة التعالق الحميم بين رجلٍ وإمرأة، تمثل حالة انقطاع عن العلائق الأخرى، ومن المستغرب في هذا المقام، أن تتداعى إلى ذهن أحد الطرفين مخزونات الذاكرة، فتهيمن على الحاضر شرائح الصورة القديمة، تملأ الحاضر إلى حدٍّ تختلط معه الأسماء، فتنسى المرأة اسم من يقاسمها الحاضر، لتغرق في الماضي، متذكرة اسم من ذهب، بعد أن حطّم اللعبة المشتركة، تاركاً جرحاً في قلبها، إنها حالة من الخديعة، حين يعتقد المرء أنه يملأ الحاضر بوجوده، فيفاجأ باسم رجل مضى يتردد على لسان المرأة التي يقاسمها اللحظة، فالمفارقة تقوم على حضور الماضي على الرغم من قسوته، وغياب الحاضر على الرغم من فاعليته وإخلاصه.

ومن نماذج المخادعة الأخرى، موقف الشاعر من المدينة، وقيمها، يقول:

يا أبناء قريتنا أبوكم مات

قد قتلته أبناء المدينة

ذرفوا عليه دموع إخوة يوسف

وتفرّقوا

تركوه فوق شوارع الإسفلت والدم والضغينة (٢٥).

لا يخلو شعر أمل دنقل من نزعة رومانتيكية، بعض ملامحها قائم على رفض المدينة وقيمها، والانحياز إلى الريف وقيمه النقية، وهذه الأبيات تحمل جانباً من هذه الصورة، فأبناء القرية يفقدون أباهم (القمر)، أحد رموز النقاء والخير، لأن أبناء المدينة قد قتلوه، والمفارقة تبدو في إقدامهم على فعل القتل، والتظاهر بالحزن على المقتول، إنها صورة قائمة على الخديعة، مما يعطي فرصة لتداعي صورة شبيهة في مكرها ونفاقها بالواقع الجديد، صورة يوسف وإخوته، حين أضمروا له سوءاً، فأخذوه معهم إلى المرعى، فنفّذوا فيه رأيهم، وعادوا إلى أبيهم يبكون، متعللين بأسباب واهية.

مفارقة السخرية: ويبنى هذا النوع على موقف يناقض ما يُنتظر فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها، كأن يكون رد فعل من اغتصب حقه -مثلاً- الرضا بالذل، والدفاع عنه وتسويغه، فتأتي الصورة كاشفة بُعد المفارقة، وسخرية الشاعر من مثل هذا السلوك، ومن أمثلة ذلك قوله:

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاساً

فقد طغى اللصوص في مصـر... بلا رادع

فقلت: هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب، متراساً!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا؟!) (٢٦).

لعل صاحب البيت أحوج ما يكون لوضع حارس على بيته، مادام اللصوص قد انتشروا دون رادع يردعهم، مما يجعل دور السيف عظيماً في مثل هذه اللحظة، لأنه يحول دون اللصوص وتحقيق غاياتهم، لكن الغرابة تبدو حين لا يتجاوز دور السيف دور المتراس الذي يسند الباب، مما يحيله سنداً ضعيفاً حين يوجهّ إلى مثل هذه الوظيفة وحدها، فالسيف يعدُّ وسيلة فاعلة حين يشهره صاحبه في وجوه المجرمين، ويفقد قيمته إن تحوّل متراساً.

ولا تقتصر المفارقة على هذا الجانب، لكنها تستمر إلى البيت الأخير، فما حاجته للسيف مشهوراً مادام يحتمي بكافور ويستجير به، فجيرة كافور كافية لحمايته، مما يجعل دور السيف هنا ضئيلاً، إن النص في ظاهره يبدو مدحاً لكافور، غير أن المفارقة تبدو في الوجه الآخر للنص، فإن الشاعر يسخر من كافور ويعلم أن الاستجارة به غير مجدية، بل إن كافوراً قد عطّل دور السيف تماماً، وتقاعس عن حماية الناس وأهمل أمنهم، إلى حدٍّ يعطي فرصة للصوص ليعيثوا فساداً وتخريباً.

ولا يبتعد المثال الثاني عن كافور نفسه، فقد جعله الشاعر رمزاً للسخرية في نصّه، حين تقنّع الشاعر بالمتنبي وجعله صوتاً غيوراً على الأمة وحلمها الجمعي، لذلك نجده حزيناً بعد أن سبى الروم خولة -حبيبته- رمز المرأة العربية الشريفة، فأخذوا يعذبونها، فلا تجد من تستغيث به من ملوك زمانها إلا كافوراً الجديد، حين فقدت أباها وأخاها ورجالها الذين يدافعون عنها:

ساءلني كافــور عن حزنـــي
فقلت إنها تعيش الآن في بيــزنطــه
شريــدة..... كالـقـطـه
تصيــح «كـــافــوراه...كافــوراه» (٢٧).

أمام هذا الموقف نعتقد أن رد الفعل الصادر عن كافور -بعد أن استغاثت به خولة- سيكون شبيهاً بموقف بارز في التراث، موقف المعتصم الذي استغاثت به

من ثغورالروم المرأة العربية، فجهزَ جيشه دون تردد، ولم يقبل إلا بفتح ثغر مهم من ثغورالروم ويمرّغ كرامة من اعتدوا عليها بالتراب، غير أن المفارقة تبدو في نوع الرد المعاصر إنه ردٌ يتناسب وهمّة صاحبه، فيكشف الشاعر به ضآلة السلطة المعاصرة، وقل غيرتها على أبناء الأمة، فما الذي فعله كافور المعاصر رداً على بكاء خولة وصوتها:

فصاح فــي غلامــه أن يشتري جارية روميّة
تجلد كي تصيح «وارومــاه..واروماه...»
... لكي يكـون العين بالعيــن
والسن بالســن! (٢٨).

ألا يكشف هذا مبلغ سخرية الشاعر من السلطة المتقاعسة، التي لا تقوم بالرد المناسب على أعداء الأمة، فهل يتساوى الفعل القائم على امتهان كرامة الإنسان، واغتصاب قيمته، بمن تباع -أصلاً- في سوق النخاسة، ولعل المفارقة تبدو أوضح حين نقارن بين شخصية المعتصم الذي يمثل الإباء، وشخصية كافور الجديد الذي يمثل صورة مُزرية لأحد سلاطين هذا العصر (٢٩).

مفارقة الإنكـار: وهو منحى يفيض بالسخرية، لكنه يتوسّل بالسؤال لإظهارالسخرية، والإنكار لما يتحقق، والفرق بين مفارقة السخرية ومفارقة الإنكار، أن النمط الأول يعتمد اللغة الخبرية، في حين أن النمط الثاني يستخدم لغة الإنشاء، وهذا المنحى يثيرالتساؤل للغرابة، ولحجم المفارقة التي يكتنفها الموقف. فالأصل أن تسير الأمور على نحو ما، فتؤتي نتائج محددة، تتناسب وطبيعة الموقف، وحين تأتي النتائج مختلفة تثير الغرابة، والإنكار والسخرية. لهذا فإن رد الفعل المتحقق يبدو مفارقاً للصورة التي نتوقعها، ومن أمثلتها:

أقـول لـكم: لا نهايـة لـلـدم..
هل في المدينة يُضرب بالبوق، ثم يظل الجنود
علـى سُـررالـنـوم؟

هل يرفع الفخُّ في ساحة الحقل.. كي تطمئن العصافير؟
إن الحمام المطّوق ليس يقدّم بيضته للثعابين
حتى يسود السلام
فكيف أقدّم رأس أبي ثمناً؟
من يطالبني أن أقدّم رأس أبي ثمناً.. لتمرْ القوافل آمنةً.
وتبيع بسوق دمشق: حريراً من الهند
أسلحة من بخارى
وتبتاع من بيت جالا العبيد. (٣٠).

لعل الموقف المتوقع يقوم على استعداد الجند لأية لحظة طارئة، فإن ضُرب بوق الحرب، تسارعوا ملبين نداء الواجب والحق، لكن المفارقة تتبدّى حين يظل الجنود نياماً على سررهم لا يأبهون بداعي الواجب، والأمر نفسه يظهر في التساؤل الثاني، فهل يرفع صاحب الحقل فخَّه الذي نصبه ليحمي ثماره من أن يعتدي عليها معتدٍ، والأمر نفسه ينسحب على الحمام والثعابين، وبما أن مثل هذه السلوكات غير ممكنة، فمن يطالب اليمامة -ابنة كليب زعيم بكر وتغلب- أن تقدم رأس أبيها ثمناً ليعمَّ السلام؟. ومن يطلب من صاحب الحق أن يتخلّى عن حقه حتى يقبل المعتدي أن يسالمه؟، ولم يشترط على المظلوم وحده أن يدفع ثمن السلام، لينعم الآخرون به؟. فتمر القوافل آمنة، تبيع بسوق دمشق الحرير الهندي، وأسلحة بخارى، ولا تنال بيت جالا إلا السوء، وتقديم العبيد للآخرين، لقد كان السؤال وسيلة ناجحة لإظهار التناقض في مواقف الباحثين عن مصالحهم، ومجانبتها للصواب. ومن الأمثلة على هذا النمط قول الشاعر:

قلت: هل يبتني الطير أعشاشه في فم الأفعوان
هل الدود يسكن في لهب النار، والبوم هل
يضع الكحل في هُدب عينيه، هل يبذر الملح
من يرتجي القمح حين يدور الزمن؟ (٣١).

هذه الصيغة الاستفهامية لا تختلف عن الصيغة السابقة فالسؤال يثير الإنكار والاستهجان، لأن من أراد الطمأنينة لا يضع بيته أمام المتربصين به، ولن يتحقق لك الأمن إذا ما كنت سهل الاصطياد، والسقوط في يد عدوك، وفي الطير دليل على ذلك، فمادام الطائر يفعل ما يحمي به نفسه ومسكنه، فإن الأجدر بالإنسان أن يسوّر نفسه بالقوة، حتى لا يكون لقمة مستساغة، والسؤال هنا لم يسع إلى إجابة محددة، لكنه ينكر على المتغافلين تغافلهم، ويهدف إلى لفت أنظارهم إلى الخطأ الذي يرتكبونه حين يتعامون عن عوامل الأمن والسلام.

مفارقةالتحوّل:- وهو نمط واسع في شعر دنقل، إذ تبدو الصورة بدلالات معينة، لكنها تتحول إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحول سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحول إيجابية.

أما مفارقة (الإيجابي-السلبي) فإن الصورة تكون في بدايتها حسنة الدلالة، لكنها تنقلب بعد ذلك إلى دلالة سيئة، فتستلب معاني الخير منها، ومن أمثلتها عند دنقل:

لا تسألي النيل أن يعطي وأن يلدا
لا تسألي أبداً
إني لأفتح عيني (حين أفتحها!)
على كثيرٍ... ولكن لا أرى أحداً !! (٣٢).

يبدو الخطاب في النص دالاً على الخير، فليس النيل مطالباً بالإنجاب والعطاء، وليس بحاجة إلى مدّنا بمزيد من الولادات، فالناس كثر، ومن يفتح عينيه -إن استطاع ذلك- يرى الناس يملأون ما حوله، وهذا الجانب يجعل المرء مطمئناً إلى أنه في غنى وكفاية وسط الكثافة الإنسانية، ولن يخذل إذا ما احتاج مُعنياً، لكن الصورة لا تكتمل إذ سرعان ما تتحول إلى بُعد سلبي، حين نقرأ بقية النص (ولكن لا أرى أحداً)، ألا تتبدّى المفارقة جلية حين تتحول الكثرة أصفاراً، وتتزايل من نظره، لضآلة جهدها، وتقصيرها؟

ثمة نمط آخر من مفارقة التحول، تبدأ الصورة سلبية وما تلبث أن تتحول

إلى صورة ذات بُعد إيجابي وتنتهي الأبعاد غير المحببة لتحل بدلاً منها أبعاد مقبولة ومن أمثلة ذلك قول الشاعر:

آه ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق
ربما ننفق كل العمر.. كي نثقب ثغره
ليمرّ النور للأجيال مرّة!
ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق!! (٣٣).

الجدار في النص رمز القهر والقوة التي تعمل على حرمان الإنسان من رؤية النور والخير، لأنه ينهض في وجه الشروق، فيحول بين الناس ورؤية الشمس، ويحجب عنهم الصباح الجديد، ولأن الإنسان مفطور على حبّ الحرية يبذل قصارى جهده لإزالة هذا الجدار، أو يثقب ثغرة صغيرة تسمح للأجيال القادمة أن ترى النور، إن الدلالة السابقة تحمل بعداً سلبياً لكنها تتحول إلى بُعد إيجابي بعد أن تكتمل الصورة، فلو لم يكن هذا الجدار، ما عرف الإنسان قيمة الحرية، لأن من يعتاد رؤية الخير ولم يبذل جهداً من أجله، ولم يشعر بالحرمان لعدم غيابه عنه، لن يقدره حق قدره، فحرمان الإنسان من الخير زمناً يجعله أكثر حاجة للمحافظة عليه، مما يعطي الجدار قيمة طيبة حين يقترن بتمسكنا بالنور والضوء الطليق، وعذابنا بغيابه.

مفارقة الأدوار: يقوم هذا الضرب على تخلي صاحب الموقف الطيب، عن موقفه الذي اقترن به في ذاكرة الثقافة ليؤدي دوراً جديداً مفارقاً لما عرف به، ويختلف هذا الضرب، عن مفارقة الإيجابي -السلبي، في أن الإيجابي اكتسب قيمته الحسنة في النص الذي بين أيدينا وحده، في حين أن مفارقة الأدوار تختص بالعنصر المعروف بمعانيه الطيبة قبل النص، فيتخلى عنها في النص الذي نعالجه، وأمثلتها كثيرة في شعر دنقل ومنها:

الخيول المسرجه..!



صهلت، لكن هل الفرســان فرسان كما كانوا....غداً؟
والمهاميز التي تحملها الأقدام ... غاصت في القلوب!
وسيوف ثلمــت..
فقد استأجرها النخاس.. تحمي هودجه!
وسيوف قنعت أن تتدلى عند الاستعراض زينه!
وحمائـــل ...
حملتها في دياجي الليل أضلاع المقاصل
ودفنّا نبلها المقهور في عام البكاء (٣٤).

ينبني هذا النص على عدّة مفارقات، تعاضدت فيما بينها لتكشف مدى التغير الذي حصل على أدوار الأشياء، فالخيول المسرجة ترتبط عادة بالاستعداد للقتال، ولا يسرجها أهلها إلا إذا تهيأوا لاستخدامها، وها هي ذي تصهل، فلا تجد من يُحيل طاقتها فعلاً، فالفرسان تغيّروا عمّا كانوا عليه في الماضي، والمهاميز التي أعدّت لتستحث الخيل نحو أهدافها تغوص الآن في القلوب فتميتها، ولا تفعل ما أعدت له والسيوف وسيلة الدفاع، تتثلم، ولا تعود صالحة لفعل ما يطلب منها. نلاحظ أن كل عنصر من هذه العناصر يتخلى عن دوره، والأصعب من ذلك أن تصبح السيوف وسيلة القتال وضامنة النصر أجيرة لدى النخاس، فيحمي بها هودجه، مما يجعل دور السيف مختلفاً تماماً عما عرف به سابقاً، إذ يصبح وسيلة لاستعباد الناس بدلاً من أن يضمن لهم كرامتهم، لعل الصورة تغرق في المفارقة حين تتحول السيوف أداة للزينة، إذ تتدلى عند استعراض الجيوش على خواصر المتظاهرين بالعزة، لقد تخلت العناصر الطيبة -الخيل والفرسان والسيوف- عن أدوارها لتصبح وسائل قمع وإذلال.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا المنحى قوله:

أموت في الفراش... مثلما تموت العير
أموت، والنفير ....
يدق في دمشق .....
أموت في الشارع في العطور والأزياء

أموت والأعداء....

تدوس وجه الحق...

وما بجسمي موضع إلا وفيه طعنة برمح (٣٥).

لعل هذا الموقف يذكرنا بمقولة خالد بن الوليد المشهورة، التي قالها لحظة احتضاره، لكننا نجد المفارقة في طريقة الموت نفسها، فإن خالداً كان يواجه الموت الحقيقي، ولم يتخلَّ عن دوره، إلا لعجزه الجسدي عن القيام به، أما القائد المعاصر فإنه يتخلى عن دوره، لأنه يموت بإنشغاله في أمور تافهة من مثل الموت في الشوارع والعطور والأزياء، في حين تواجه الأمة الخطر (أموت والأعداء/تدوس وجه الحق)، لذا فإنّ القياس على الموت في العطور والأزياء يجعل موته في الفراش تقاعساً وتخلياً عن دوره ومسؤوليته.

مفارقة التقابل: يقوم هذا النمط من المفارقة على موقفين متضادين تماماً، يتبنى كل واحد منهما نظرة تنقض النظرة الآخرى وتلغيها، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

... ويُلقي المعلم مقطوعة الدرس،

في نصف ساعة!

(ستبقى السنابل....

وتبقى البلابل

تغرِّد في أرضنا،، في وداعه....)

ويكتب كل الصغار بصدق وطاعة:

(ستبقى القنابل..

وتبقى الرسائل

نبلّغها أهلنا.. في بريد الإذاعة) (٣٦).

إن من يُمعن النظر في النص السابق يجد نفسه أمام موقفين متضادين تماماً، الأول منهما صادر عن المعلم الذي يلقي قصيدة الدرس، وينص على بقاء

الخير والسعادة، فستبقى السنابل- عنصر العطاء والخير- وتبقى البلابل -الفرح والسعادة والأمن- في الوطن لا تبرحه، لكن الصورة مغرقة في تفاؤلها، لذلك تأتي الصورة المقابلة مناقضة لها تماماً، فقد كتب الصغار الحقيقة ولم يلوّنوها، ستبقى القنابل -الشر والتدمير- وتبقى الرسائل -دليل التشرد والغربة، وانقطاع الاتصال المباشر مع الأهل والوطن- لقد عبرت هاتان الصورتان عن قضية واحدة، ولكن على نحو مغاير، فقد نهضت الصورة الثانية بفكرة إلغاء الإنطباع الذي شكلته الصورة الأولى.

ولنتوقف عند نموذج آخر من هذا المنحى، يقول دنقل:

صاح بي سيد الفُلك - قبل حلول
السكينـة:
«انج من بلدٍ.. لم تعد فيه روح! »
قلــت:
طوبى لمن طعموا خبـزه..
في الزمان الحسـن
وأداروا لـه الظهـر
يوم المحن. (٣٧)

تستعين هذه المقطوعة بقصة الطوفان، فتقيم مقابلة بين موقفين متناقضين تماماً، يعبّر الأول عن خطاب النفعيين الذين لا يربطهم بوطنهم انتماء حقيقي، أو صدق وجداني نابع من إخلاص فجعل لهم رمزاً شخصية نوح الذي أعدّ فلكه، ودعا الناس إلى الهرب لحظة الطوفان، وحاول أن يقنع ابنه بالهرب معه، لأن هذا البلد لم يعد صالحاً للحياة، يقابل هذا الموقف المهزوم -وفق النص- موقف آخر، يمثله ابن نوح وشباب المدينة الذين رفضوا التخلي عن الوطن، وظلوا يدفعون الطوفان عنه فجاء خطابهم تهكمياً على من فرّ من المدينة، فهؤلاء الهاربون طعموا خبز الوطن زمن الرخاء، وحين جاء زمن الدفاع عنه أداروا له ظهورهم، وأعدّوا عدتهم للهرب منه.

- **مفارقة الاستحقاق**: وفي هذا المنحى تبدو المفارقة في أن الحق لا يؤول إلى أصحابه، أو من هو جدير به، لكنه يؤول إلى أقل الناس جدارة به، كأن يحصل السارق على المال، أو تصبح السلامة حقاً للجبناء، ومن الأمثلة على ذلك:

آه من في غدٍ سوف يرفع هامته
غير من طأطأوا حين أزّ الرصاص؟
ومن سوف يخطب - في ساحة الشهداء-
سوى الجبنـاء؟ (٣٨)

في لحظة التأزم وامتحان الصدق ينقسم الناس قسمين، قسماً ينصب جبهته في وجه الخطر ويتصدّى له، وقسماً يطأطىء رأسه ويؤثر السلامة، وينحني لأزيز الرصاص، وحين تنقشع غيوم الأزمة، ويزول الخطر والخوف، تجد الشجعان قتلى وشهداء، في سبيل حماية الذات والحق، وضمان الحرية والعدل للآخرين، فلا يبقى إلا الجبناء الذين لاذوا بالمخابىء لحظة الخطر، ليرفعوا هاماتهم بعد انتهاء الخوف، باحثين عن مكاسبهم، لأن من كان جديراً بالمكاسب ذهب فداء لموقفه، ولم يبق من يذكرهم في ساحة الشهداء إلا الجبناء الذين تخلوا عن مسؤولياتهم لحظة الصدام، إن الحق هنا يجنيه من ليس جديراً به، ويستحقه من لم يقدّم من أجله جهداً.

وشبيه بهذا قول دنقل:

وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلا ذراع
فعلّموه الانحناء!
علّموه الانحناء!
الله، لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!
والودعاء الطيبون
هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى
لأنهم... لا يشنقون!
فعلّموه الانحناء. (٣٩)

هذا النص مجتزأ من قصيدة تقنّع صاحبها بشخصية سبارتاكوس، العبد الذي قال: لا، في وجه أباطرة روما، فعلقوا عنقه على مشانق القيصر، فنجده في هذا الجزء يقدم وصية لأعدائه أن يعلموا ابنه الانحناء، وأن لا يتعلم مبادىء والده، لأنها أدت به إلى الموت، وهذا الملمح شبيه بما لاحظناه في المقطوعة التي سبقت، حيث أراد أن يكفل السلامة لابنه، لذلك يدعوهم إلى أن يعلموه طاعة أولي الأمر، لينال ما يناله الودعاء الطيبون -وهم الجبناء المطاوعون- فإنهم هم الذين يرثون الأرض في نهاية الأمر، وسبب ذلك أنهم لا يخالفون صاحب السلطان، فيظلون سالمين.

أما الأبطال فإنهم يواجهون الموت والقتل، فلا يحصلون على شيء، إن الوجه القريب للنص يبدو مُحرضاً على الجبن والخوف، لكنه من جانب آخر يحمل سخرية حادة من أولئك الجبناء الذين يرثون الأرض في نهاية المدى.

- **مفارقة الفجاءة:**- تقوم المفارقة هنا على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماماً لما في ذهنه (٤٠) وأعطيتها اسم الفجاءة لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة، ومن أمثلتها:

كل صبـاح.
أفتح الصنبـور في إرهـاق.
مغتسلاً في مائه الرقـراق.
فيسقط الماء على يدي.... دمـاً ! (٤١).

إن من يفتح صنبور الماء ينتظر أن ينزل عليه منه ماء، ولكن المفاجأة تبدو حين يسقط على يديه بدلاً من الماء دم، فما الذي جعل الماء يستحيل دماً، إنه زمن الدماء التي صارت عنواناً للحياة، لأن الإنسان أصبح ضحية سهلة للتدمير والعنف، لذا فإن الماء الذي يمثل عنصر الحياة، والذي لا يمكننا تصور بديل عنه، يخرج من الصنبور على صورة الدم، ليقول الشاعر إن الدم -صورة الموت- متوقع في عصرنا حتى من الماء نفسه -الحياة-، وتكتمل الصورة نفسها في موقف آخر، يقول:

وعـنـدما...
أجلس للطعام .. مرغماً:
أبصر في دوائر الأطباق
جماجـماً
جـمـاجـمـاً
مفغورة الأفواه والأحداق!! (٤٢).

تكتمل صورة الرعب الذي بات الإنسان مرهوناً له، فلم تقتصر الصورة على الدم وحده، إنما تتجاوزه إلى أطباق الطعام التي تستحيل صورة أخرى للعنف، فحين يجلس إلى مائدة الطعام يفاجأ فوق أطباق الطعام بجماجم آدمية مفغورة الأفواه والأحداق، لتعلن لنا ما يواجهه الإنسان في عصرنا من قسوة وقمع.

-**مفارقة الزمان:** وفي هذا النوع من المفارقة يختل توقعنا للزمان، فبدلاً من أن ننتظر الزهر في فصل الربيع، والثمار في الصيف والمطر في الشتاء، ننتظرها في غير أوانها، فتختلط الأزمنة، ولا تعود الأمور خاضعة لمنطق زمني سليم، ومن الأمثلة على ذلك قوله:

فاجأني الخريف في نيسان (٤٣).

نيسان هو الشهر الرئيس من فصل الربيع، ينتظر المرء فيه العشب والزهور، ويرى فيه الأرض وقد اكتست ثوباً جديداً، وينتظر بعده فصل الصيف، فصل الثمار والخير، غير أن الأمر لا يتفق مع توقع الإنسان للزمان، إذ يأتي بدلاً من الربيع فصل آخر، هو فصل الخريف فيُختزل فصلان كاملان هما الربيع والصيف، وهما الفصلان اللذان ينتظر الخير خلالهما، ليهلّ عليه فصل الخريف الذي يمثل وعاءً زمنياً يشي بالانتهاء والموت، إذ تتساقط فيه أوراق النبات، وتموت فيه الظاهرة الحية في الشجر، إن انقلاب الزمان عنوان على انقلاب معطيات الحياة، فالأمة بدلاً من أن يأتيها الربيع والصيف فتجني ثمارها كاملة، تفاجأ بزمن آخر تغتصب فيه تلك الخيرات والثمار. لأن الفرصة الثمينة قد ضاعت دون أن تعي ذلك.

ومن الأمثلة على هذا النمط من المفارقة، قول الشاعر:

كلما استشرفت النظرة أفق النور: شمَت جسده

فتراخت ... مقعده

وانتظرنا الصيف في فصل الشتاء. (٤٤)

تكشف هذه المقطوعة حالة الكسل والتبلّد التي تقتل نزعة الفعل في الإنسان، فالنظرة إذ تستشرف أفق النور، لا تحقق استكشافها بالوسيلة المناسبة لذلك، وهي البصر، لكنها تكتفي بحاسة أخرى وهي حاسة الشم، فتتخلى الوسيلة عن دورها وطبيعتها تراخياً وكسلاً، لذا فإنها تشتم جسد النور، ولا تهب لاهتبال مجيئه، والإفادة منه، فتتراخى عاجزة عن اقتناص اللحظة السانحة، في انتظار مجيء الصيف دون الاستعداد له.

-٣-

المفارقة في النص الشعري

حفل شعر أمل دنقل بهذه الظاهرة منذ بداياته الشعرية، وظلت تلازمه حتى آخر تجربته، ولعلها من الملامح الأكثر حضوراً في شعره، غير أن هذا المدخل التعميمي محتاج إلى بيان، فقد تفاوت احتفال النصوص بها، فمنها ما ظهرت المفارقة في عنوانه وحده، ولم تبد في ثنايا النص، ومنها ما ظهرت المفارقة لمحيّة عارضة في ثناياه، ومنها ما تدور غير مرة فيه، وأبرزها ما قام النص كلُّه على المفارقة.

- **المفارقة عنواناً**:- ورد في هذا الديوان عدد من القصائد التي تشي عنواناتها بتناقض وتضاد أو سخرية وتهكم، ومن ذلك قصيدة بعنوان «يوميات كهل صغير السن» (٤٥).

ولعل التناقض ليس خافياً على النظرة العجلى، فالكهولة هي سن النضج والاكتمال، وهي في النص تعني العجز والهرم، فكيف يستقيم الهرم مع صغر السن؟ إن المفارقة تنجلي أكثر بعد إنعام النظر في النصّ كلّه، حين نجد هذا الفتى الصغير قد أدركته الشيخوخة قبل أوانها، لما يواجهه في حياته من شقاء وخبرة سيئة وقاسية.

ومن ألوان مفارقة العنوانات قصيدة «بكائية الليل والظهيرة» (٤٦)، تصبح بكائية هنا قاسماً مشتركاً بين زمنين متخالفين هما الليل والظهيرة، وثمة فرق لا ينكر بين هذين الزمنين، فالليل لا يستقيم أبداً مع الظهيرة إلا إذا كان الهمّ الذي يحاصر الإنسان فيهما مشتركاً لا يتغير، لذا فإن البكاء والحزن يبقى مستمراً عبر الزمان، بغض النظرعن تقلبات اللون فيه -النور والعتمة- لأن الساعات تمر دون أن يتحقق الخلاص، ولعل هذا الجزء يكشف ما ذهبت إليه:

يا دقة الساعات
هل فاتنا... ما فات؟
ونحن ما زلنا..

أشباح أمنيّات..
في مجلس الأموات؟ (٤٧).

وقريب من دلالة العنوان السابق يرد نص آخر بعنوان «صفحات من كتاب الصيف والشتاء» (٤٨)، ويضم ثلاث صفحات، كل واحدة تعبّر عن همٍّ من الهموم، فعلى الرغم من المقارنة الواضحة القائمة على اختلاف الزمان/الصيف/الشتاء، إلا أن الجامع الحقيقي بينهما يقوم على تشابه المعاناة، فالمشكلة التي لا تغيرها الأزمنة تجعل الصيف والشتاء متشابهين لدى الإنسان.

ولعل أبرز العنوانات المعبرة عن المفارقة قصيدة «الضحك في دقيقة الحداد» (٤٩) فليس خافياً ما بين الضحك بما يرتبط به من فرح وسعادة، والحداد وما يرتبط به من حزن وبؤس من اختلاف، لكنهما يجتمعان في وعاء زمني واحد، ولا تقتصر المفارقة على العنوان وحده، ولكننا نجد تناغماً ما بين العنوان والنصّ كلّه، فقد انتظر الناس الفرح طويلاً، وتراءى لهم تحققه قريباً، غير أن ما تحقق لم يعد أن كان خيبةً وصمتاً مطبقاً، وفي موقع آخر جاء عامُ الحرمان -عام تحت الصفر- صفر اليدين، وحين دقَّ أبوابهم على استحياء، ناموا، ولم ينهضوا لحمل مسؤولياتهم، بل أكثروا الأغطية فوق رؤوسهم لتضرب الرياح الباردة أبوابهم دون أن يأبهوا بها:

عام تحت الصفر ... صفر اليدِ جاء.
حين كنّا في ضمير الليل روحاً مجهده
طرق الباب، ونادى في حياء
فاستدرنا في فراش النوم،
أحكمنا الغطاء
وتركناه لهبّات الرياح البارده (٥٠)

وتتلاحق المفارقة في مواقع أخرى من النص ملحّة على الإنسان، ضاربة على قلبه بؤساً وشقاءً مما يجعله عاجزاً تماماً عن دفع سطوة البؤس، فلا يجد ما يفعله أمام عجزه إلاّ الضحك في أشد حالات المعاناة قسوة -لحظة الحداد-.

- **المفارقة جزءاً من النص**: لقد تفاوتت النصوص في اتكائها على المفارقة، فمنها ما تضمّن مفارقة واحدة، ومنها ما تضمّن عدداً من المفارقات، ومن

النصوص التي احتوت مفارقة واحدة قول دنقل من قصيدة «الطيور».

والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس

مرّت طمأنينة العيش فوق مناسرها

فانتخت

وبأعينها.... فارتخت

وارتضت أن تقأقىء حول الطعام المتاح

ما الذي يتبقى لها... غير سكّينة الذبح،

غير انتظار النهاية،

إن اليد الآدمية... واهبة القمح

تعرف كيف تسنُّ السلاح (٥١).

عبّرت القصيدة من بدايتها عن الطيور، وهي رمز لنمطين إنسانيين، الإنسان المروّض أو المدجّن، والإنسان العصيّ على التدجين، وكذا الطيور، بعضها قَبِل أن يكون طائراً مدجّناً. ينتظر طعامه من أيدي الناس، فتخلّى عن جناحيه، وعطّل دورهما، وهما القوة الوحيدة التي تعطيه القدرة على اتخاذ رأيه حرّاً، وبعضها ظل محتفظاً بقوته، ولم يتنازل عنها مقابل لقمة العيش المغموسة بالذل.

لذلك ظلت مشردة في السماء، لا تزور الأرض إلا لكي تستريح قليلاً، أو لتلتقط رزقها، وما تلبث أن تعاود تشردها، لأن السلوك الإنساني المريب يفزعها، فقد اقترن الإنسان عندها بفكرة واحدة هي تدجينها والسيطرة عليها وتطويعها لإرادته، إن هذا البعد يبدو مقبولاً حين ننظر إلى تلك الطيور العصيّة على الخضوع، لكن المفارقة تبدو في صورة الطيور التي تخلّت عن دورها، فقبلت فكرة التوطن، وأنست إلى البشر، فقد أقعدتها مخالطة الناس، واطمأنت إلى عطفهم الظاهر، وحين همّت أن تتحدى أو تعاود حالتها الأولى لم تستطع، فتراخت وارتضت بما يقدّمه الإنسان لها من طعام، دون أن تملك خياراً آخر، وليت الأمر يتوقف عند هذه الحدود، لكنه يبدو أكثر إغراقاً في السوء، فهذه الطيور لا تعلم أن هذا العطف سلوك منافق خادع، فهي مرشحة للذبح والتحوّل إلى غذاء آدمي، فاليد الآدمية التي تحسن تقديم المعروف والطعام هي نفسها اليد التي تمسك السلاح، وتقرّر موت الطيور متى شاءت ذلك.

أمام هذين الموقفين نجد الطيور منقسمة نوعين، النوع الأول هي «الطيور...الطيور» وهذه الطيور المشردة ستؤول في النهاية إلى الأرض التي أفزعها فيها السلوك الإنساني، لأن أجسادها ستسقط على الأض عند موتها، لتحقق بذلك التصاقها بالتراب الذي أحبته، وحرمت منه في حياتها، أما النوع الآخر فهي الطيور التي لا تطير، أي الطيور المدجّنة التي قضت عمرها مطمئنة، فطوت ريشها واستسلمت، وتخلّت عن مصدر قوتها وهو الجناح، ومصير هذه الطيور إلى موائد من دجّنوها، وهنا تنقلب الآية، إذ تُحرم هذه الطيور من عيشها الهانيء المطمئن، وتنقطع صلتها بالأرض، لهذا يصبح الجناح نعمة أو نقمة كما يقول دنقل:

الجناح حياة

والجناح ردي

والجناح نجاه

والجناح سُدى (٥٢)

- **المفارقة نصاً كاملاً:** بنيت بعض النصوص بصورة كاملة على المفارقة، وهي حالة لا تقتصر على دنقل وحده، ولكنها تدور عند شعراء آخرين في شعرنا الحديث، إذ تصبح القصيدة كلها مبنية علي مفارقة تصويرية كليّة (٥٣)، ومن تلك النصوص في شعر دنقل «استريحي» (٥٤) و«كلمات سبارتاكوس» (٥٥) و «زهور» (٥٦) وستتخذ الدراسة النص الأخير نموذجاً تتوقف عنده.

لقد نظم دنقل قصيدته «زهور» حين كان مريضاً في المستشفى، في مرضه الذي توفي به، والزهور هي الهدايا التي كانت تقدم له من بعض زائريه، وهو يرقد على سرير الشفاء أو النهاية، وهذا النص قصير ومبني على المفارقة منذ اللحظة الأولى، فسلال الورود الكثيرة التي تحيط به مع زائريه لا يكاد يبصرها، فكثرة الزهور وحضورها اللافت لا يحققان الفرصة الكافية للنظر إليها، وهذا ملمح من ملامح المفارقة في النص، لكنه يتطور حين يعيش بين لحظتين حادتين/إغفاءة/ إفاقة/وقد لاحظنا أن التضاد والتناقض ملمحان مهمّان في هذا الجانب، وتتطور القضية حين تحمل كلّ باقة من الورد اسم الشخص الذي حملها في بطاقة، فعملية الحمل مزدوجة، فالورود وصلت إليه محمولة على أكف أصحابها وناقليها، وهي في الوقت نفسه تحمل اسم من نقلها، فأيهما يحمل الآخر، أهو الزائر الذي يحملها

ليقدمها للمريض؟ أم أنها هي التي تحمل اسمه، وبالتالي تقدم صاحب البطاقة إلى المريض؟..

ولا تتوقف المفارقة عند هذا، لكنها تنمو في الجزء الثاني من القصيدة لتصبح أكثر التصاقاً بتجربة الشاعر المباشرة، تجربة الموت الذي يهدد حياته في كل لحظة، فهذه الورود تقدم للمريض، لتعلن له دعاء زائره بالشفاء والتفاؤل بالحياة، غير أن هذا السلوك قد بُني على فكرة الموت نفسها التي يتمنى الزائر أن ينجو المريض منها، فهذه الزهرات ما وصلت إلى المريض إلا بعد أن قُطفت، وأوقفت حياتها، فهل يصبح موت مخلوق تميمة لشفاء مخلوق آخر؟

تتحدث لي الزهرات الجميلة
أن أعينها اتسعت -دهشة-
لحظة القطف،
لحظة القصف،
لحظة إعدامها في الخميلة!

لعل المفارقة واضحة، ومغالية في اقترابها الحميمي من فكرة الموت نفسها، حين يكون الدعاء بالشفاء متحققاً عن طريق تحقيق فكرة الموت نفسها، ويدعم هذا، ما قد أتم به الصورة في قوله:

تتحدث لي..
كيف جاءت إليَّ
(وأحزانها الملكية ترفع أعناقها الخضر)
كي تتمنى لي العمر!
وهي تجود بأنفاسها الآخرة!!

❖ ❖ ❖

وبعد، فإن المفارقة تمثل تقنية ذات أهمية بالغة في شعر أمل دنقل، فقد استعان بها في شعره على نحو لافت، وعبَّرت عن تناقض عناصر جوهرية في حياة الإنسان، وما يحيط به من ظواهر، فالمفارقة لم تكن وسيلة أسلوبية خارجية، لكنها مثلت موقفاً عميق الغور في وجدان الشاعر ووعيه.

وقد تعدّدت أشكالها، فحاولت الدراسة أن تبوِّبها، بغية استيعاب المعاني التي حملتها، وتفاوت الشكل الذي ظهرت من خلاله في النص، فمرة ظهرت على مستوى العنوان، ومرة ثانية تجاوزت ذلك إلى النص نفسه، لتكون جزءاً من رؤيته وتشكيله، ومرة ثالثة بني النص كله عليها.

الهوامش

١- ميويك (د.سي): المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ص:٢٧.

٢- وهبة (مجدي): معجم مصطلحات الأدب، لبنان، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص: ٢٣١.

٣- ميويك، السابق، ص١٨، أنظر كذلك: بول هير نادي، ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،، ط١، ١٩٨٩، ص ١٢٨، أشار إلى جانب الغرابة والتجريد الذي تحققه المفارقة في النص.

٤- عبد الرحمن (نصرت): في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٩، ص:٦١.

٥- وهبه، السابق، ص٢٦٣.

٦- Gero Van Wilpert. Sachw orterbush derliteratur, Stuttgart,1989,7, An Flage, Ironie, P.49) ، نقلاً عن بسام قطوس المفارقة في متشائل أميل حبيبي، مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد السابع، العدد ١، ١٩٩٢، ص: ٧٩.

٧- ميويك، السابق، ص٣٨.

٨- ري (وليم): المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية)، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص: ٢١٠.

٩- ميويك، السابق، ص: ٤٢.

١٠- زايد (علي عشري): عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١، ص:١٣٨.

١١- بول هير نادي، السابق، ص: ١٢٨.

١٢- نفسه، ص: ١٢٨.

١٣- علي عشري، السابق، ص: ١٤٣.

١٤- مجدي وهبه، السابق، ص:٢٣١.

١٥- شرودر (مورس) وآخران: نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع)، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦، ص: ٢٣.
١٦- الغرفي (حسن): أمل دنقل عن التجربة والموقف، مطابع إفريقيا، المغرب، ١٩٨٥، ص: ١٤.نقلاً عن سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص:١٣٤.
١٧- البحراوي، السابق، ص: ١٣٣.
١٨- وهي المفارقة التي وصفها ميويك بالمفارقة القائمة على انقلاب الدلالة، وسماها المفارقة اللفظية، للتفريق بينها وبين مفارقة الأحداث، التي تعني الانقلاب الذي يحدث مع مرور الزمن، أنظر: المفارقة وصفاتها، السابق، ص: ٣٢.
١٩- دنقل (أمل) : الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥. ص: ٤١١.
٢٠- نفسه، ص: ٢٥٠.
٢١- نفسه، ص: ٢٤٣.
٢٢- نفسه، ص: ٢٤٣.
٢٣- نفسه، ص: ٢٣١.
٢٤- نفسه، ص: ١٥٢.
٢٥- نفسه، ص: ٦٩-٧٠.
٢٦- نفسه، ص: ١٩٠.
٢٧- نفسه، ص: ١٨٨.
٢٨- نفسه، ص: ١٨٨.
٢٩- الكركي (خالد): الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط١، ١٩٨٩، ص: ٢٣٢.أنظر أيضاً: علي عشري زايد، السابق، ص: ١٥٨.
٣٠- أمل دنقل، السابق، ص: ٣٤٠.
٣١- نفسه، ص: ٢٧٠.

٣٢- نفسه، ص:٣١٧.
٣٣- نفسه، ص: ١٠٧.
٣٤- نفسه، ص: ١٧٣-١٧٤.
٣٥- نفسه، ص: ٢٥٣.
٣٦- نفسه، ص: ٢١٧.
٣٧- نفسه، ص: ٣٩٥.
٣٨- نفسه، ص: ٢٨٢.
٣٩- نفسه، ص:١١٢ .
٤٠- نصرت عبد الرحمن: السابق، ص: ٦١.
٤١- أمل دنقل، السابق، ص: ١٩٧.
٤٢- نفسه، ص: ١٩٧.
٤٣- نفسه، ص: ١٩٩.
٤٤- نفسه، ص: ٢٤٥.
٤٥- نفسه، ص: ١٣٥.
٤٦- نفسه، ص: ١٦٤.
٤٧- نفسه، ص: ١٦٥.
٤٨- نفسه، ص: ٢٠٥.
٤٩- نفسه، ص: ٢٤١.
٥٠- نفسه، ص: ٢٤١-٢٤٢.
٥١- نفسه، ص: ٢٨٥.
٥٢- نفسه، ص: ٢٨٦.
٥٣- علي عشراي: السابق، ص: ١٣٧.
٥٤- أمل دنقل، السابق، ص: ٨٢.
٥٥- نفسه، ص: ١١٠.
٥٦- نفسه، ص: ٣٧٠.

فضاء المحاجَّة

مدخل(*)

اتخذ امل دنقل من تجربة حرب البسوس وسيلة للتعبير عن الموقف السياسي المعاصر، المرتبط ببوادر الصلح مع اليهود، محاولاً الإيحاء إلى أصحاب القرار السياسي بعدم قبول عروض الصلح. وقد اتخذ رمزين من رموز تلك الحرب (كليب واليمامة) قناعين في الديوان، وأخذ يسوق الحجج على لسانيهما للتأثير في المهلهل -الوريث- لكي يتبنّى الموقف الرافض لإغراءات المصالحة مع الأعداء.

اصطنع الديوان أسلوب المحاجّة من بدايته حتى نهايته، فما أن ينتهي من موقف من المواقف، حتى ينتقل إلى موقف جديد متوسلاً بالأسلوب نفسه، ليخلص إلى نتيجة مفادها: أن الصلح خطأ يجب علينا رفضه.

تقوم هذه الدراسة على قضيتين أساسيتين هما: الشعرية والمحاجّة، وستتوقف الدراسة عندهما لتفسير مدلوليهما على نحو يفيء بالغرض، وسأبدأ بالحديث عن المحاجّة لسبب منهجي، هو محاولة تأخير الحديث عن الشعرية إلى آخر البحث كي يظل الحديث عنها متواصلاً على المستويين النظري والتطبيقي.

المحاجّة -دلالتها، وأمثلة تطبيقية عليها

المحاجّة أسلوب منطقي، يهدف صاحبه إلى إقناع الآخر بصواب رأيه الذي يتبنّاه (١). وقد قسم أهل المنطق الحجج أقساماً مختلفة أعلاها مرتبة الحجة البرهانية، ثم الحجة الجدلية، فالحجة الخطابية، وأدناها الحجة الشعرية (٢). والمحاجّة عند امل دنقل لا ترقى إلى مستوى الحجة البرهانية التي تفيد اليقين على مستوى المقدمات والنتائج (٣)، لكنّها تقارب الحجة الجدلية التي تتألف من مقدمات مشهورة، لا يشك الناس في صدقها (٤)، وإن كانت غير مطابقة لها مطابقة تامة، وهي تفيد من الحجة الشعرية والخطابية على المستوى النفسي، لأنهما تجمعان «بين الحجة المنطقية ومثيرات المشاعر النفسية»(٥)، ولا يعني هذا أن حججه تقارب الحجة الشعرية في صدقها، لأن الحجة الشعرية تعتمد على مقدمات وهمية، وأحياناً

(*) نشر هذا البحث في مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ١٥، العدد ١، ١٩٩٧.

تكون زائفة، هدفها التلاعب بمشاعر المخاطب، فيتأثر بها ويسعى لتحقيقها من اجل تأثيرها العاطفي، وليس لاقتناعه بصدقها(٦).

صور من المحاجّة عند دنقل : يبدأ الشاعر كل محاولة من قصيدته بمقدمات محددة، ثم يخلص بعد ذلك إلى نتائج متوقعة تدعم نظرته التي يؤمن بها، فيستهلّ كلَّ محاولة بعبارة مكرورة هي «لا تصالح»، ويعرض بعدها لافتراضات محددة، ثم يحاول أن يبيّن سلبيات كل افتراض، ومنها قوله:

لا تصالح

.... ولو منحوك الذهب

أتُرى حين أفقأ عينيك

ثم أثبّت جوهرتين مكانهما

هل ترى .... ؟ (٧)

فالشاعر لا يذكر مباشرة القضية التي يريد التعبير عنها، وهي الحق والصلح، إنما يستحضر بدائل، يضمّنها خطابه بدلاً من مفردات القضية الأساسية، فيستبدل بالأرض والحق أمراً آخر هو العين، ثم يضع الجوهرتين معادلاً للمال والذهب الذي يدفع بدلاً من الحق، وإذا نظرنا انطلاقاً من المعادلة الجديدة، فإننا نجد ان العين بفيزيائيتها المحدّدة، لا يمكن أن يؤدي وظيفتها أيُّ شيء آخر، لهذا فإن أي بديل عنها سيكون مرفوضاً، فيقدّم لنا معادلة منطقية مقنعة إلى حدٍّ ما، فهل تقوم الجوهرتان مقام العين المفقوءة؟ الجواب: لا، إذن النتيجة ألاّ تستبدل بعينيك جوهرتين، وهذا يفضي إلى دلالة أبعد، لأن النص قابل للتأويل، فالعين ليست هي العين الحقيقية والجوهرتان ليستا جوهرتين تماماً، لكنّهما رمزان لهما مرموزات أبعد.

ويستعين الشاعر بآليات منطقية أكثر دقة مما عرضته في المثال السابق، يقترب بها من صيغة البرهان الاستنباطي الذي يقول:

كلُّ (ط) هي (هـ)

كلُّ (ق) هي (ط)

إذن، كلُّ (ق) هي (هـ) (٨)

إذ نجده يخاطب الوريث محاولاً إقناعه بزيف الشعارات التي يرفعها الأعداء أمامه، فقد يعرضون عليه تاج الإمارة، وهو عرض زائف؛ لأن الإمارة تعني الحرية، والحرية لا تمنح من الاعداء، فيقول:

لا تصالح
ولو توَّجوك بتاج الإمارة
إن عرشك: سيف
وسيفك : زيف
إذا لم تزن -بذؤابته- لحظات الشرف
واستطبت -الترف (٩)

يتضح أسلوب المحاجّة في النص السابق من خلال البدائل المحدّدة، فالعرش المعروض من الأعداء لا يمكن أن يكون صدقاً وحقاً، لأنّ العرش معادل للسيف، وهو القوة التي تحمي العرش، وبدون هذه القوة لا يمكن أن يكون للعرش هيبة، وهذه القوة تظل زائفة إذا تخلّى صاحب العرش عن شرفه وكرامته وحريته، وأصبح حامي عرشه العدو نفسه، لهذا فإن الخطوة الثالثة في هذه المعادلة المنطقية تكتمل في أذهاننا، دون أن تكتمل في النصِّ، لأنّ النصَّ لا يهدف إلى إثبات رسالة فلسفية وإن استعان بأسلوب منطقي في تشكيله، وباكتمال الخطوة الثالثة تصبح المعادلة كلُّها على النحو التالي:

كلُّ عرش هو سيف
وكلُّ سيف هو زيف- مشروطاً بالتخلي عن العزة والكرامة
إذن كلُّ عرش هو زيف

ونكتفي بمثال ثالث من قصيدة «مراثي اليمامة» يقول فيها:

خصومة قلبي مع اللّه
هذا الكمال الذي خلق الله هيئته
فكسا العظم باللحم
ها هو : جسماً -يعود له- دون رأس
فهل تتقبّل بوابة الغيب ما شابه العيب
أم أن وجه العدالة:

أن يرجع الشلو للأصل
أن يرجع البعد للقبل
أن ينهض الجسد المتمزّق مكتمل الظلّ
حتّى يعود إلى الله ..... متحداً في بهاه (١٠)

يبدأ النص بمقدمة تفضي إلى نتيجة، فاليمامة في خصومتها العاطفية مع الله، تتساءل إن كانت بوابة الحق تقبل عودة المخلوقات مشوّهة أو ناقصة، بعد أن خلقها الله مكتملة الشكل والهيئة. أم إنّ بوابة الحق تشترط عودة المخلوقات مكتملة الشكل والهيئة، فإن كانت لا تقبل، فإن السؤال يستولد أسئلة أخرى، فكيف، إذن، تقبل أن يفصل جسد كليب عن رأسه؟ وبموازاة ذلك كيف تقبل أن ينتقص الحق الفلسطيني والعربي؟ وكيف تقبل أن تعود الأشياء منقوصة إلى أصحابها؟

تبدو المعادلة منسجمة في مفرداتها الظاهرة، أي في عناصرها التي يقدمها الشاعر أمامنا، غير أن الفجوة تتشكل بين الأصل -المعبر عنه- أو -المشار إليه- والبديل الذي يحضر أمامنا -المعبربه-.

لعل الاستطراد في طرح الأمثلة للتدليل على المحاجّة في هذا الديوان لن تضيف للصورة تنويعاً آخر، ولكنها تؤكدها، وتكشف لنا أن الشاعر قد بنى ديوانه على منهج المحاجّة المنطقية تقريباً، بغض النظر عن سلامة الصيغ المنطقية، إن كانت تفضي إلى نتائج من جنسها، أو إن كانت المقدمات صحيحة أم لا، لأن البحث لا يسعى إلى إثبات سلامة الخطاب في مستواه الجدلي والمنطقي، ولا يقصد إلى دراسة الخطاب الفلسفي في هذا النص، لكنه يقصد إلى أن يتبيّن إلى أي حدٍّ استعان الشاعر بهذا الأسلوب في ديوانه باعتباره وسيلة فنية، وهل كان ذلك على حساب الشعرية؟ وما الملامح الشعرية التي تجعلنا نصنّف هذا الخطاب في باب الشعر، وليس في باب آخر.

مفهوم الشعرية

وصف جان كوهن لغة النثر التقريري بأنها لغة الصفر في الكتابة، فحينما «تكون لغة الانطلاق ولغة الوصول معاً نثراً، فإن المستوى الشكلي يفقد كلَّ قيمة مميزة، فالنثر هو بالتحديد درجة الصفر في الاسلوب» (١١)، أي إنّ لغة النثر هي لغة المعيار، بحيث تكون الألفاظ ودلالاتها متطابقة، ولا تقبل تأويلاً ما، فيتحقق

البعد الدلالي دون حاجة لوضع احتمالات وتوقعات أبعد من الدلالة المعجميّة، فإن لم تتطابق الدلالة مع المعاني الأوليّة للسياق، عُدَّ ذلك انزياحاً عن لغة النثر، ودخولاً في اللغة الشعرية التي تعني «كل ماليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف» (١٢).

لقد حاول بعض النقاد أن يجعل الشعرية علماً، ورأى أنها لا تتحقق في نص واحد لِيُتخذ نموذجاً، ولكنه عدّ النص إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ورأى أنّ هذا العلم -الشعرية- «يُعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية» (١٣)، ويقصد بالأدبية أن عناصر اللغة تتحول من صفة الدال على مدلول خارج الدالِّ نفسَه، إلى وضع يكون فيه الدال مدلولاً بذاته (١٤)، أي يصبح للكلمة بصفتها اللفظية والشكلية والإيقاعية دلالة، إضافة إلى ما تدل عليه من معنى، وهو الأمر الذي أراده رومان ياكبسون حين وصف الشعرية بأنها «تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة» (١٥)، وهذا يجعلنا نرى وجود خصائص معينة في لغة معظم الشعراء تمثّل هذه الشعرية -على الرغم من اختلاف خصوصياتهم-، مما يجعل الانزياح عن المعيار -الذي هو لغة النثر- عندهم مشتركاً تقريباً، وهذا يعني وجود لغة مختلفة لها أساليبها وقوانينها، وإن لم تكن تلك القوانين صارمة، إذا ما قيست باللغة المعيارية، وتهدف المعايير الشعرية إلى تحديد أسلوبية النوع المقصود دراسته (١٦).

تشي وجهات النظر السابقة بصعوبة تحديد مفهوم دقيق وصارم للشعرية، لاختلاف وجهات النظر، ولاقتصار بعض الآراء على جانب دون آخر، مما يجعلنا نردد مع جيرار جينيت قوله: «إنّ الشعريّة إذن، علم غير واثق من موضوعه إلى حدٍّ بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حدٍّ ما غير متجانسة، وأحياناً غير يقينة» (١٧). ولهذا فإن هذه الدراسة ستتخذ من المعايير التي لا خلاف عليها بين النقاد في الشعرية مجالاً لتحديد شعرية الخطاب المدروس.

* * *

لعل الشاعر قد أدخل نفسه مدخلاً صعباً، حين استعان بالمحاجّة للتعبير عن تجربته، لأن المحاجّة كما رأينا تنتسب إلى المنطق والفلسفة، مما يستدعي أن يكون الخطاب صارماً في أسلوبه ودلالته، ذلك أن المنطق يحتاج إلى انسجام ووصل، وخطابٍ لغوي يسلم بعضه إلى بعض، وتفضي العبارة إلى لاحقتها (١٨)، دون انقطاع أو قفزات، لأنّ الترابط الذهني في الخطاب المنطقي أمر لا مفرّ منه وليس بمكنة شخص يصوغ نصاً متوسلاً بأساليب المنطق أن يحوّله شعراً حافلاً بالسمات الشعرية، التي تُعنى بالانقطاع واللاتجانس والتنافر والفجوة، إلاّ إذا امتلك مهارة متفوقة في فنه.

ويضاف إلى ذلك عبء آخر يتمثل في أن الشعر الحديث قريب إلى النثر في تركيبه، وافتقاره للأنظمة الإيقاعية المطّردة، وهذا يلقي بمسؤولية خاصة على المبدع والمتلقي للبحث عن الطاقات الصوتية والشعرية المتحققة في النص ليقنص الملامح الشعرية فيه (١٩). فإلى أي حدٍّ حقق الشاعر الشعرية في نصه لكي لا يخرجه عن صفاته؟

الملامح الشعرية في ديوان

" أقوال جديدة عن حرب البسوس "

لقد حاولت الشعرية أن تصطنع لنفسها أنظمة وقوانين، تحدد على ضوئها الخصائص الشعرية في أي نص أدبي، وتبحث عن آليات يعني تحققها امتلاك النص الخصائص الشعرية، وستحاول الدراسة أن تعرض أبرز الملامح الشعرية في هذا الديوان

أ-الملاءمة: يتحقق مستوى من التجانس في لغة النثر، لا سيما العلمي منه، ويكاد هذا التجانس يكون تاماً في أغلب استخداماتها، إذ يشكل الفعل والفاعل -مثلاً- سياقاً متطابقاً لا تنافر فيه، ولا يحتمل تأويلاً، أو انزياحاً دلالياً مهماً كان ضئيلاً، غير أنَّ اللغة الشعرية تُعنى بمثل هذا التنافر، ففي حين نجد الفعل في اللغة المعيارية -النثرية- دالاً على أمر ما، وينتظر أن يسند إلى شيء متجانس معه من مثل: حفر العامل الصخر، وروّى الماء الأرض، لا نجد انزياحاً إسنادياً أو دلالياً في هاتين الجملتين، نجد الأمر مختلفاً في السياق إن جاء على هذا النحو: حفرت نظرته قلب عدوه، وروّى الفرح صدره، لأن الدلالة ابتعدت -نسبياً- عن درجة الصفر التي سبق ذكرها. إن وجوه الملاءمة متعددة في السياق العربي، منها ملاءمة الإسناد الدلالي، من مثل الشيء ولونه، أو الشيء وصفته، ويتحقق الانزياح حين يسند لون ما إلى شيء لا يناسبه، أو تسند صفة المحسوس إلى غير المحسوس (٢٠)، ومنها الملاءمة الإسنادية النحوية، من مثل الفعل وفاعله ومفعوله، أو المبتدأ والخبر، ومن أمثلة الإسناد الدلالي في شعر أمل دنقل، قوله:

هل يصير دمي -بين عينيك- ماءً (٢١)

لون الدم المعروف هو اللون الأحمر، وحين يصير ماءً يفقد لونه، أي لا يعود له لون ألبتة، فالصورة هنا تحقق مستوى من الانزياح لاقترانها باللون، وذلك لوجود قرينة محددة هي -بين عينيك- فالقضية هنا ليست مقتصرة على التنازل عن الدم وقيمته عقلياً ووجدانياً، إنما في تحققها على المستوى الفيزيائي لأن (المهلهل المعاصر) لم يعد يرى الدم كما هو، فقد تغيّر لونه إضافة إلى ذلك، فإن تغير اللون

يعبر عن فقدان القيمة المتحققة من اللون الذي يعطيه فرادته، وهي سمة تنبه لها الخطاب الشعبي القائل: «الدم لا يصير ماء»، مما جعله يتناسى قضية الدم كلّها، لتغيّر معالمها القريبة التي تظل ناقوساً يذكرّه، بصاحب الدم.

ومن الأمثلة على ذلك أيضاً، قوله:

أم أنها العين - عين القتيل- التي تتأمل شاخصةً:

دمه يترسب شيئاً فشيئاً

ويخـضرُ شيئـاً فشـيئاً (٢٢).

نعود مرّة أخرى إلى الدم، فالشاعر يسند إليه الآن لوناً جديداً، مفارقاً للحالة الأولى، فها هو ذا يخضرُ، والاخضرار مفارق تماماً للون الدم، لأنّه من الألوان الدالة على الخير -الربيع والنبات- واللغة المعيارية- درجة الصفر- تهيئنا إلى احتمال أخر، يأتي متناسباً مع اللون المعروف فيصبح السياق حسب توقعنا هكذا -

دمه يترسب شيئاً فشيئاً

ويحمرُ شيئاً فشيئاً

لكننا نفاجأ بلون جديد ليس مقترناً بالدم ألبتة، وهو الأخضر، لأن الدم الذي يتوهج فيصبح شارة الخير والعطاء والنصر لا يتناسب معه الاّ لون دال على ذلك وهو الأخضر.

ويتّسم النثر بقدر عالٍ من الملاءمة الإسنادية، فيسند الفعل إلى ما يلائمه دلالياً، فإن أسند إلى ما لا ينسجم معه، فإن السياق يكون قد حقق انزياحاً شعرياً على مستوى ما (٢٣)، وقد حقق الشاعر لهذا النص حالات من الانزياح الإسنادي، منها قوله:

وغداً

سوف يولد من يلبس الدرع كاملةً

يوقد النار شاملة

يطلب الثأر

يستولد الحق

من أضلع المستحيل (٢٤).

فحين ننظر في الأبيات السابقة، لا نجد النص يتجاوز الحدود النثرية على مستوى الإسناد النحوي إلاّ في البيت الذي قبل الأخير-يستولد الحق- فقد أوقع الفعل- يستولد- على ما لاحظً له مادياً في هذه الدلالة، فالحق أمر معنوي، ولا يمكن أن يتحقق واقعياً على صورة استيلاد وهي الصورة المقترنة عادة بالمخلوقات الحية، وحين أسند الفعل إلى الحقّ أخرجه عن دلالته المعجمية، واكسبه دلالة شعرية.

ومن الأمثلة الأخرى قوله:

فجأة

ثقبتني قشعريرة بين ضلعين

واهتزَّ قلبي -كفقّاعة- وانفثأ! (٢٥)

لا إخال أن دلالة الفعل (ثقب) تتجاوز البعد المادي، لأنه لا يقع فيما يندرج في باب المعنوي، وفور سماعنا الفعل (ثقب)، نتوقع الكلمة التي تأتي بعدها محققة واقعياً لهذا الفعل، من مثل: رصاصة أو حربة ..... غير أن الفعل هنا يسند إلى قشعريرة، وهي إحساس جسدي -معنوي تقريباً- ربما يتأتى بسبب فيزيائي آخر، فالقشعريرة ليست متحققة على المستوى المادي الذي يؤهلها أن تصيب جسد الشاعر فتثقبه، والشاعر حين أسند الفعل إليها يعلم أنه يدخل نصّه باباً من أبواب الانزياح، لأن الفعل (ثقب) لا يلائمه فاعل -في الأصل- من مثل (قشعريرة).

ومما يسجل في باب الملاءمة، ما نسميه بالنعت-الصفة-، فحين نصف شيئاً بغير الصفات التي عرف بها، كأن نصف الثلج بصفة السواد، أو الحرارة، فإننا نخلق حالة من عدم الانسجام بين الصفة والموصوف، فحين نقول -رأيت حقلاً مثمراً- لا نتجاوز صياغة العبارة نثرياً، لكنّا قد نفاجأ بالنص على هذا النحو -رأيت حقلاً نارياً- فيخيب توقعنا للصفة (٢٦) وقد وظّف رومان ياكبسون هذا البعد في الشعرية «توظيفاً واسعاً تحت تسميتي «التوقع الخائب» أو «الانتظار المحبط»» (٢٧)، لأن كل نعت يلعب دوراً تحديدياً نتوقعه، فإن لم يحقق هذه الوظيفة عدَّ في باب الانزياح (٢٨). والأمثلة على ذلك متعددة في النص، منها:

وأروي لهن الحكايا

عن الملك النَّسْر

والملك الثعلب (٢٩)

وصف (الملك) في هذه المقطوعة بصفتين، وكانتا مخيبتين لتوقعنا في الحالتين، فقد نطرح احتمالات للصفات التي ننتظرها قبل الوصول إلى الصفتين المذكورتين، كأن نتوقع -الملك الشجاع أو العادل أو الفارس أو الظالم ....- لكننا نفاجأ بالشعر يربط الموصوف بصفتين غير نثريتين، فهما صفتان شعريتان -الملك النسر- والنسر رمز الإباء والشرف والكرامة، لكنّ الشاعر أغفل هذه الصفات المباشرة وأتى بصفة تحقق البعد الشعري، وكذلك الأمر فيما يخص -الملك الثعلب- لأن الثعلب رمز للمكر والخداع والكذب.

ومما يعدُّ في باب التوقع الخائب أو اللاتجانس الذي يخالف المحور النسقي- كما يسميه كمال أبو ديب- ما يأتي في باب الإضافة، إذ تُعدُّ الإضافة من باب المتلازمات، لأن المضاف والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة دلالياً، لهذا نتوقع أن تأتيا متجانستين أيضاً، وقد عرفت اللغة العربية وجوهاً كثيرة من الانزياح الإضافي، فنسمع -مثلاً- وجه الحق، ويد العدالة، وأصابع الاتهام ...... وقد ورد في هذا الديوان أمثلة متعددة في هذا الجانب، منها قوله:

هل تترنَّم قيثارة الصمت

إلاّ إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبية (٣٠)

يبدو جليّاً أن القيثارة لا تتناسب أبداً مع الصمت، لأسباب عديدة، فالقيثارة ترتبط باحتمالات محددة يمكننا أن نضيفها إليها، مثلاً -قيثارة الحب- باعتبار المفردتين تعبران عن السعادة مثلاً، أو تكون -قيثارة الشاعر- لكننا نستبعد أن يضيف الشاعر القيثارة إلى الصمت، لابتعاد الدلالة فيهما، إضافة إلى المفارقة الواسعة بين طرفي الإضافة، فالقيثارة تقترن بخصيصة صوتية، لأنها آلة موسيقية تحقق قيمتها بتأديتها وظيفتها الصوتية، والصمت غياب للصوت، ولهذا فإن مسافة التوتر بين طرفي الإضافة واسعة، مما يعطي الصورة فضاءً لا يحققه المستوى النثري.

ومن الأمثلة الأخرى على هذا النمط، قول أمل:

إذ قيل ما «نسب القوم»؟
فانسكبت في خدود الرمال دموع السؤال (٣١)

قد تكون الكلمة المنتظرة بعد (خدود) مرتبطة بعلاقات إنسانية، لأنَّ الخد من صفات الإنسان، وبالتحديد مقترنة بالوجه، فيأتي توقعنا للمضاف إليه مثلاً، -خدود النساء- أو -الصبايا- أو -الرجال-، لكنّه يأتي مخالفاً لمحور الاحتمالات، فوصف الرمال بما توصف به المخلوقات الحية والآدميون وجعل لها خدوداً، تشكل معها كلمة واحدة تؤكدها صيغة الإضافة الواردة، مما يجعل الإقحام «أحد المنابع الأصيلة للشعرية، لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لامتجانسة في بنية لغوية متجانسة» (٣٢).

ولعل الاستعارة الثانية لا تختلف عن الأولى في غرابتها، فالدموع تفرض علينا توقعات محدودة من مثل -العيون- أو النساء ..... ، أي مما وقر في أذهاننا مرتبطاً بالدموع، لكنّ الأمر يأتي مغايراً حين نجد الدموع مضافة لكلمة السؤال، فأخرج بهذا كلمة السؤال من حدودها المعجمية، وألبسها صفات أدخلتها مجال الكائن الحي.

ب- الانقطاع: تحضر في النص الشعري علاقات اقترانية، وصيغ لغوية ليس بينها علاقات تجانس أو اقتراب، إذ إنها تكون متعارضة ومتقاطعة، وقد عدّ رومان ياكبسون هذه التقاطعات طاقات شعرية في النص (٣٣)، وعلى الرغم من حالة الانقطاع الدلالي القائم على «وصل فكرتين لا تتوفران على أية علاقة منطقية بينهما» (٣٤) فإنهما تقدمان فضاءً شعرياً لا تحققه الأوضاع المتجانسة لأن الشعرية تمثل «حالة انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين»(٣٥) ومن ينعم النظر في هذا الديوان لا يعدم صور الانقطاع التي سبق الحديث عنها، ومن أمثلتها:

لا تدخلوا معمدانية الماء
بل معمدانـيـة النـار
كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة (٣٦)

ثمة عدد من حالات الانقطاع في هذه المقطوعة، أبرزها قوله: «كونوا لها

الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة». فالنص يبدو متسقاً تماماً مع طبيعة النار في بدايته، لأن الحطب هو مادة النار، وحضوره في البيت يتناسب ودلالة النص، لكن النص يقطع إيقاع الانسجام، ويقفز إلى صورة أخرى تتمثل في كلمة القلوب، وتبدو لأول وهلة غريبة عن إيقاع الانسجام، ولا سيما أن ما سبقها هو «الحطب» والفارق واسع بين الحطب/والقلوب/فكل واحدة منها تنتسب إلى ميدان مختلف، الكلمة الأولى ذات دلالة جامدة، فاقدة لأي معنى من معاني الحياة، وهي باحتراقها تمد النار بأسباب الاستمرار، أمّا القلوب فإنها مادة حيّة، وهي سبب رئيس للحياة، لأنها تمد الجسد الحي بأسباب الاستمرار، إن الفجوة بين الحطب والقلوب شاسعة، بل تبدو الروابط على المستوى الخارجي منقطعة تماماً إلاّ إذا بحثنا عن أسباب خفية تكمن وراء النص وتجمع هذه المتنافرات.

والانقطاع يتحقق أيضاً في (القلوب: الحجارة)، فهاتان الكلمتان تنتسبان إلى حقلين دلالين متناقضين، بحيث تشكلان حالة انقطاع جديدة، لأن القلوب -العنصر الممثل للحياة في الإنسان- لا تقترن بعنصر حيٍّ، ولكنها تقترن بعنصر مغرق في التجمّد والتحجر والموت وهو الحجارة.

إن الانقطاع ظاهري فحسب، لأنه لو تمَّ على المستوى العميق في النص، لاستحال شذرات مفككة لا تربطها ببعضها أية علاقة، وأصبح النص لعبة لغوية ظريفة، لا ترتبط ببعضها بأدنى سبب، عندها يختلط اللعب اللغوي والكلام الذي لا يحمل دلالة بالنص الذي يرتبط على المستوى الجوّاني بروابط صحيحة، والنص يجمع هذه الصور المتباعدة بأسباب لا تبدو ظاهرة للعين المتعجلة، فالقلوب لن تجرؤ على الدخول في معمدانية النار وهي في حدودها المادية المعروفة، ولا بدّ لها لكي تحقق ذلك أن تمتلك خصائص جديدة تؤهلها للدخول في الموقف الجديد، وهذه الخصائص تقوم على تحولها حجراً لكي لا تجبن أو تضعف، إن من يتابع حالات الانقطاع في النص لا يجدها حالات انبتات لكنها عناصر تخلق فضاءات واسعة في النص.

ومن الأمثلة على ذلك، قوله:

عسى دمه المتسرب بين عروق النباتات

بين الرمال (٣٧)

تتبدى صورة الدم المسفوح على شاكلتين، بعضه يتسرب بين عروق النباتات، وبعضه الآخر يتسرب بين الرمال، وتسرب بعضه بين عروق النباتات يعنى أنه أصبح عنصراً فاعلاً لريّ تلك النباتات، أي تحوّل علامة خصب وحياة، ولم يذهب سدى، أما الجانب الاخر، فإن الدم فيه يبدو مهدوراً وضائعاً لأن تسربه بين الرمال يعني ضياع الفائدة فيه، لأن الرمال تحمل خصائص التفكك والارتخاء والجفاف، مما يجعل الدم يتغلغل إلى باطن الأرض، فلا يبقى له أثر على وجهها، إن النص الذي بين أيدينا يبدو محققاً حالة الانقطاع التي نعرض لها، فالاختلاف واضح بين طرفي الصورة، والانتقال حاد، لأن عروق النباتات بخصائصها الحيّة تفارق تماماً الرمال، ومع هذا لا يخفى ما تحققه الحالة الانقطاعية من وصل خفيّ، حين نعلم أن الدم المتسرب في الرمل، يحقق الثبات والانغراس في الأرض، مثلما تحقق جذور النباتات التي ارتوت بالدم ذلك، فيلتقي الدم المتسرب في الرمل والجذور المتحديّة الممتدة في أعماق الرمل بإعلانهما الثبات والتمسك بالتراب.

ج- **الانزياح التركيبي**: تشير بعض الدراسات إلى وجود علاقة بين الشعرية والأسلوبيّة، بل إنها تجمع هاتين القضيتين أحياناً في قناة واحدة، ولعل الانزياح التركيبي -لا سيما التقديم والتأخير- من الملامح الأسلوبيّة المهمّة التي تصب في باب الشعرية. ولا يفوتنا أن نذكر جهد الناقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني في باب التقديم والتأخير ، وتحديده لأثر ذلك في الشعر ، فقد عقد فصلاً لهذا الموضوع في كتابه «دلائل الإعجاز» أشار فيه إلى قيمة ذلك في الشعر، قائلاً: «ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قُدّم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان»(٣٨)، وهذا أمر تنبّه إليه جان كوهن، وعدّه صفة أساسية تميّز الشعرية، لأنه يتحقق فيها على نحو أعلى وأوضح منه في مستويات اللغة الأخرى(٣٩)، وذلك لأن الانزياح التركيبي قادر على خرق قوانين اللغة ومعاييرها(٤٠).

إن الانزياح التركيبي -التقديم والتأخير- لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يعدّ استثناء، أو نادراً

فيه، وستتوقف الدراسة عند عدد من النماذج الدالة في هذا الجانب، منها:

خصومة قلبي مع الله
هذا الكمال الذي خلق الله هيئته
فكسا العظم باللحم
ها هو : جسماً –يعود له – دون رأس (٤١)

جاءت الحال في البيت الأخير متقدمة على عاملها، والسياق على المستوى المعياري يقدم العامل على معموله، لكن كلمة «جسماً» بما تحمله من دلالة على الشكل والكتلة، وهي دلالة لا تعني الحياة، جعلت الشاعر يقدم هذه الكلمة على بقية السياق، لأن العناية مرتبطة بها، والشاعر معنّي بأن يلفت النظر إلى أن كلياً لم يعد إلى الله مكتملاً روحاً وجسداً، لكنه عاد –جسماً– أي كتلة فاقدة لأية ميزة حيّة

ومن نماذج التقديم والتأخير ، قوله:

إنّ سيفان سيفك
صوتان صوتك (٤٢)

المستوى المعياري للجملة الإسمية أن يسبق المبتدأ خبره، ويصبح حكم هذا القياس واجباً، إذا كان الخبر نكرة، لأنه لا يجوز الابتداء بنكرة، والأصل أن يقال هنا : إن سيفك سيفان
وصوتك صوتان

لكنه قدّم الخبر وأخّر المبتدأ – اسم إنّ– لأنه أراد التركيز على (سيفان وصوتان) ففيهما الغاية المقصودة، فسيفك وسيف أخيك هما في الحقيقة سيف واحد، لأنهما في لحظة الجدّ يصبحان كذلك ، لامتلاكك إرادة التحكم بهما، فينقل الشاعر السياق من حالة التعدد والكثرة إلى حكم الواحد، دون أن ينفي حالة التعدد، لهذا فإن التعدد يحقق دلالة الكثرة من جهة، وهي كثرة ذات قيمة، ومن جانب آخر يجعلها في حكم الواحد من حيث حرية التصرف بها، والأمر نفسه ينطبق على الصوتين ، فهما مؤشر طيب بتعددهما، لكن التعدد لا يعني الفرقة والخلاف، لأنهما من جانب آخر في حكم الصوت الواحد، لأن الوريث قادر على إشهار هذين الصوتين، وكأنهما صوت واحد .

ومن النماذج الدالة في هذا الباب الاستفهام بالهمزة، وقد أشار الجرجاني

إلى أهمية ذلك وعدّه أهم جانب في التقديم والتأخير(٤٣)، ومن أمثلته:

هل يصير دمي -بين عينيك- ماءً؟

أتنسى ردائي الملطخ

تلبس - فوق دمائي - ثياباً مطرزة بالقصب؟ (٤٤)

الشاعر هنا لا ينكر تلطخ الرداء بالدم، لكنه ينكر حالة النسيان، لأن القتل والدم والخيانة قد حدثت ولا جدوى من إنكارها، بل أصبحت حقيقة ويُعدُّ الهروب منها غفلة، والرداء الملطخ علامة واضحة عليها، ولأنها كذلك فالأولى بصاحب الحق أن يظل ذاكراً حقه، ولا يتناساه، لذلك كانت حالة النسيان أهم من حالة القتل نفسها، لأنها مبنية عليها، ومن الغرابة بمكان أن يتناسى صاحب الحق دم أخيه. ولهذه الأهمية احتلت الموقع المتقدّم، وجاء بعدها الموقف الذي حدث زمنياً قبلها، فالرداء الملطخ بالدم مقترن بزمان أسبق من النسيان، ومع هذا فإن السياق يقدم النسيان على الرداء الملطخ، لخطورة صفة النسيان التي بدأت تهيمن على صاحب الحق، والأمر نفسه ينسحب على البيت الأخير «تلبس -فوق دمائي - ثياباً مطرزة بالقصب» لأنها في حكم العطف، وكأنه يقول : «أتلبس...» وقدّم الفعل تلبس على بقية النص، لأن الوريث يحاول تناسي الحق، لذلك لا يجد وسيلة لتحقيق ذلك إلا بإخفاء العلامات الدالة عليه، وذلك بأن يرتدي ثياباً مطرزة بالقصب، فينشغل بالبريق والقصب والمكاسب الآنية، ويتغافل عن الدماء التي تلطخ الثوب المخفي، ومن الأمثلة الأخرى، قوله :

أكل الرؤوس سواء

أقلب الغريب كقلب أخيك

أعيناه عينا أخيك (٤٥)

يعمد الشاعر إلى تقديم قلب الغريب، لأنه القلب الذي يرشحه صاحبه ليحتضن صاحب الحق، ويظهر العطف عليه، بدلاً من القلب الذي مات وانتهى، ولأنه يقدم نفسه الآن، محاولاً إلغاء صورة القلب الحقيقي الذي كان يعطف على الوريث، فإن الشاعر يعطيه سبقاً في النص، فيضعه أولاً، ليجعل دور القلب الذي يجدر بصاحب الحق أن يلجأ إليه هامشياً وثانوياً وتابعاً .

والأمر نفسه في البيت الأخير، فإن العدو يحاول أن يعرض بدائل جديدة بدلاً

من العناصر الأصيلة التي كان يستعين بها صاحب الحق، فيقدّم عينيه بديلاً عن عيني الفقيد، والعين هنا دلالة الرؤية والبصيرة، أي إنّ العدو يعرض الرؤية التي تخدمه بديلاً لرؤية القتيل الذي يمثل الرؤية المضادة، لهذا فإن الشاعر يقدم (قلب الغريب، وعيناه) لإنكاره أن يقبل الوريث بالعروض المزيفة الخادعة، بدلاً من العناصر الصادقة الحقيقة، وهما (قلب أخيك، وعينا أخيك) .

د- التأويــل : تختلف قراءاتنا لكثير من النصوص، وقد تتعارض وتصطدم، وحين نحاول تفسير اختلافنا ندخل فيما نسميه بالتأويل، فالنص الشعري يحتمل -عادة- تأويلات متعددة، وقراءات متباينة، وكلمّا حقق قدراً أعلى من الشعرية، كانت مجالات التأويل فيه أكثر، ولو قرأنا نصاً معيارياً -نثرياً- يفتقر للشعرية، فلا أحسب أن الاختلاف وارد، لأنه لا يحتمل وجوها من التأويل، لذلك لابد لقارئ الشعر أن يكون أولاً قارئ نثر، وعليه أن يكون مستعداً لتجاوز المعنى النثري بحثاً عن معانٍ جديدة، لا تبلغها اللغة المعيارية -النثرية- ولا تحققها المعايير المعجمية أو النحوية المطردة، وهذه المعاني المتجاوزة تغني تفسيرنا للنص، وتجعل منه شعراً (٤٦) .

يصطبغ التأويل عادة بوعي المتلقي، لأنه يكشف رؤيته للنص، وهي رؤية ليست مطابقة -بالضرورة- لما أراده الشاعر نفسه، فما نضيفه إلى أنفسنا من معارف مستمدة من النص بعد تأويله «ليس النص نفسه، بل تأويلنا له»(٤٧)، لهذا لا يمكننا أن نقصر النص على تأويل واحد محدد، إلا إذا افترضنا سلفاً أن المؤلف قصد الدلالة التي نراها، ويفترض هذا الحكم - مسبقاً- أن المتلقي مطمئن تماماً إلى أنه أدرك نية المؤلف ومقصديته(٤٨)، وهو أمر لا يمكن البت به أبداً .

وبما أن الشعرية تعني درجة ما من الانزياح عن معايير اللغة النثرية، فإن ذلك يعني ازدياد وجوه التأويل، لأن النص لا يهدف إلى تقديم مقاصد علمية محددة، كما هي الحال في اللغة المعيارية، ومن هنا لابد لنا من التوسل بالتأويل في تحديدنا للشعرية (٤٩). وستتوقف الدراسة عند نموذجين للتدليل على تعدد وجوه التأويل، أول هذين النموذجين قول دنقل :

لا تصالح
ولو ناشدتك القبيلة
باسم حزن «الجليلة»
أن تسوق الدهاء
وتبدي -لمن قصدوك- القبول (٥٠)

إن من يستعيد مرجعية هذا النص، لابد له من أن يضع في اعتباره، أولاً شخصية الجليلة، فهي في أصلها التراثي، زوجة كليب -المغدور- وأم اليمامة، وهي من جانب آخر شقيقة جساس -الغادر- لهذا فإنها تمثل مفصلاً حاسماً في الصراع بين بكر وتغلب، وقد تنازعها صراع حاد، وهي موزعة بين ولائها لقومها، وقوم زوجها، وحين استحضرها الشاعر الآن وجعلها رمزاً، لا مفرّ لنا من أن نضع معادلاً مقارباً لها في تجربتنا المعاصرة، والنص المعاصر يتحدث عن صراع اليهود والعرب، فمن تمثل الجليلة في معادلتنا المعاصرة؟ هل هي المرأة الفلسطينية التي مات زوجها؟ هل تمثل الأمهات بغض النظر عن انتمائهن، إن كنّ يهوديات أم عربيات؟ إن من يريد تحليل هذه المقطوعة سيصطدم بالبحث عن معادل لهذا الرمز، ولا يمكن أن يستقيم الأمر إلاّ إذا طرحنا التأويلات المختلفة لفهم هذا الرمز، ووضعه في سياقه، ولا أظنني أبوح بسرٍّ إذا ما قلت إنّ رمز الجليلة قلق في موضعه هذا، وإن التأويلات التي حددّتها لم تنجح في جعلي استقر على تفسير محدد لأطرّح التأويلات الأخرى جانباً .

أما النموذج الثاني، فهو من مقطوعة أخرى، يقول منها :

من يطالبني أن أقدّم رأس أبي ثمناً ... لتمرَّ القوافل آمنة
وتبيع بسوق دمشق : حريراً من الهند ،
أسلحة من بخارى،
وتبتاع من بيت جالا العبيد (٥١)

يرد هذا النص على لسان اليمامة، التي تدعى الآن لكي تتنازل عن حقها ليعمّ السلام، والخطاب هنا يردُّ على أولئك الذين يتبنُّون مثل هذا الموقف، فهل ثمن السلام، وحرية التجارة أن يتنازل صاحب الحق عن حقه؟ هذا احتمال من احتمالات تفسير النص، لكنّ النص يثير تساؤلات أخرى في نفس القارئ. لِمَ

اختار الشاعر سوق دمشق؟ هل يختلف سوق دمشق عن بقية أسواق العواصم العربية الأخرى؟ لِمَ اقترن الحرير بالهند؟ وما دلالة ذلك في الوقت الحاضر؟ لَمَ اختار الشاعر الحرير دون غيره من سلع التجارة وعروضها؟ لَمَ اقترنت الأسلحة ببخارى؟ هل قصد الشاعر هذه المسميات بدلالاتها الحرفية؟ أم أنه قصد مرموزات أبعد؟ وإن كان الجواب أنه قصد مرموزات أخرى، لم اختارها هي للدلالة على البعد الآخر؟ وما الآليات التي تربط بين هذه الرموز ومرموزاتها البعيدة؟ لماذا اختار بيت جالا لبيع العبيد؟ هل اشتهرت في الماضي بهذا؟ أم ماذا؟ هل هي للدلالة على فلسطين وحدها؟ وإن كانت كذلك لِمَ لَمْ يختر مدينة أخرى؟ هل معنى ذلك الفصل بين هموم العواصم العربية والهموم الفلسطينية، بحيث يصبح هم تلك العواصم استيراد الحرير الهندي، في حين تبقى المعاناة واقعة على الفلسطيني وحده؟ هذه التساؤلات تثير احتمالات فهم متعددة. فلعله قد رمز إلى عواصم الأمة التي تحلم بالتجارة والخير، متناسية حقوق الفلسطنيين، ولعل الانسياق وراء التأويلات يجعلنا نضع الديوان كلّه في سياق التأويل؛ لأنه الوجه الحقيقي للنظر في شعرية الخطاب.

هـ- الإيقــــاع: لقد ميزّ العرب -قديماً- الشعر، ووصفوه بأنه : «قول موزون مقفّى يدلُّ على معنى»(٥٢)، إلاّ أن الشعرية قد خرقت هذا التحديد، ولم تعد تعترف به على علاّته، فليس كلّ كلام دالٍّ على معنى، ومحقق شرطي الوزن والقافية بالضرورة شعراً، أو حقق قدراً من الشعرية. ودليل ذلك النصوص التعليمية والأراجيز، والنظم -ألفية ابن مالك مثلاً- ... لهذا فإنّ النظم -الوزن والقافية- ليسا شرطين حاسمين لتحقق الشعرية في أي نصٍّ، وإن كانا على قدر عالٍ من الأهمية، لأن الشعر «الكامل هو الذي يستغل كل أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو دائماً، كما لو كانت شعراً أبتر»(٥٣)، ومن خصائص النثر-عادة- افتقاره للنبرة الغنائية، واقتصاره على روابط جافة، في حين أن الشعر يستغل الطاقات الصوتية والإيقاعية التي تطاوعه في النص كاملة(٥٤) .

وقد عدّ بعض النقاد الإيقاع أساساً بنائياً في الشعر، ولم يعد ينظر إليه باعتباره ملحقاً خارجياً يمكن أن ينعزل عن الجوهر اللساني للقصيدة (٥٥)، وعدّ بعض النقاد ظاهرة التوازي أبرز الملامح الإيقاعية في النص، بل إن بعضهم عدّ «بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر»(٥٦)، وقد حفل النص بهذا البعد، أي

استغلال الطاقات الصوتية، والاعتناء بأنساق من التوازي، ومن الأمثلة ، قوله :

إنَّ التويج الذي يتطاول :

يخرق هامته السقف

يخرط قامته السيف

إن التويج الذي يتطاول :

يسقط في دمه المنسكب (٥٧)

إن من ينظر في المقطوعة السابقة يجدها تستغل البعد الصوتي استغلالاً مثمراً، فالبيت الأوّل يوازيه البيت الرابع «إن التويج الذي يتطاول» ومن ينظر في مفردات البيتين، وبنائهما النحوي، يجد الشاعر قد كرر النص نفسه، ولا أعتقد أن الشاعر يكرر السياق بهدف تحقيق بعد صوتي حسب، ولكنّه يكرر السياق الشعري ليعزز في نفس المتلقي ما يحمله النص من رؤية، لأنه في المرة الأولى يقدم لنا سياقاً إخبارياً، فالتويج الذي يتطاول – وهو رمز الأمة وأبنائها الأحرار– لا يسمح له أن يحقق ما يصبو إليه، فهناك من يتكفل بمنعه من التطاول والنمو، وصياغته على النحو الذي يرضي الآخرين –الأعداء– وحين كرر السياق في المرة الثانية بالصيغة نفسها، وخلق نسقاً من التوازي، قصد أمراً آخر يبنى على الموقف الأول، فإنه إن لم يستقم مع السيف أو السقف، وحاول التمرد على شروط الأعداء، سيعمدون إلى قتله، لهذا نجده يكمل السياق بصيغة دالة على القتل «يسقط في دمه المنسكب».

ولا يقتصر الإيقاع على ما مرّ ذكره ، لكننا نجد نسقاً إيقاعياً جديداً في قوله:

يخرق هامته السقف

يخرط قامته السيف

فهاتان الصيغتان متوازيتان، وتؤديان دوراً متقارباً، فالتويج الذي يهم بالتطاول، يتكفّل السقف بإيقاف نموه، وإعادته منكفئاً إلى الأرض، أو يتكفّل به السيف ويقوِّم عوده إذا ما أراد أن ينحرف أو يميل عما يريده الأعداء منه، وبهذا يظل خاضعاً لأمر الآخرين، ويتشكل على النحو الذي يريدونه له. إن من يعيد النظر في العبارتين الشعريتين يتبيّن له تشابههما إلى حدّ المطابقة فالجملتان

مكونتان من ثلاث كلمات
فعل مضارع + مفعول به مضاف إلى ضمير الغائب + فاعل
وكل واحد من الفعلين يشبه الآخر في مكوناته الصوتية وعدد حروفه، فالحروف الثلاثة الأولى متشابهة تماماً ولا يوجد اختلاف إلاّ في الحرف الأخير (ق.ط) وهما حرفان من حروف القلقلة، أما الجزء الثاني وهو المفعول به، فهما كلمتان على وزن واحد وتتشابهان في بنيتهما تماماً، ولا اختلاف بينهما إلاّ في الحرف الأوّل (هـ، ق)، أما الكلمة الثالثة وهي الفاعل، فإنها تشبه ما يناظرها تماماً إلى حدٍّ يكاد يكون تاماً، فالاختلاف يتحقق في حرفي القاف والياء -السقف- السيف- .

ومن ينظر في الوزن الشعري، فإنه يجد هاتين الصيغتين متطابقتين حتى في العلة العروضية،

يخرق هامته السقف -/ب ب-/ب ب-/-ب

يخرط قامته السيف -/ب ب-/ب ب-/-ب

ومن المهم ان نشير إلى ان الشاعر لم يسع لتحقيق البعد الإيقاعي على حساب الدلالة في النص، ولم يصبح عبئاً على الشاعر وقصيدته، فالفعلان يخرط ويخرق، يعبران عن قسوة القوى التي يخضع لها المظلوم، والتي تسعى لصياغته كما يحلو لها، فتمنعه من تجاوز حدود المباح، دون أن يمتلك الإرادة التي يدافع بها عن نفسه، والكلمتان اللتان وقع عليهما الفعل «هامته وقامته» هما الكلمتان اللتان تعبران عن حدود الحرية التي يسمح له أن يبلغها، وهما صورة للماهية التي يتشكل صاحب الحق على أساسها -وفق شروط الآخر- فالهامة عنوان الشموخ والرغبة في التحدي والارتقاء إلى الأعلى، والقامة عنوان لاستقامة عودة وصلابته، فإن كان محكوماً لضوابط محدّدة تتحكم في تشكله، فهو -بالتالي- مصوغ كما يبتغي صاحب القوة، وكذلك الأمر في صيغة الفاعل/السقف/السيف/ فالسقف هو العنصر المتكفل بتحديد الامتداد العمودي، والسيف العنصر المتكفل بتحديد صلابته واستقامة عودة وانتصابه. وبهذا فإن الشاعر حين لجأ إلى بنية التوازي لم يكن يسعى إلى حلية إيقاعية، ولعبة لغوية، لكنّه حقق -إيقاعياً- مستوى دلالياً إضافياً للنص. أو قل ، امتزجت البنية الإيقاعية والدلالية معاً .

وللقافية دور مهم في هذا المقام، لأن القافية ليست عنصراً تابعاً للنص، ولكنها تشكل جانباً مهماً فيه، لأن الصوت ذو علاقة وثيقة بالمعنى ، حين يكون الأمر على مستوى الأنساق السياقية -أي خارج المستوى الصوتي المفرد-، ذلك أن : «العلاقات بين الدوال هي تماماً مثل العلاقات بين المدلولات، وهذا مبدأ أساسي لا يمكن لأية لغة أن تعمل بدونه»(٥٨)، وتمثل القافية جانباً مهماً في السياق. إضافة إلى أنها تمثل حالة من حالات الانزياح الذي يعدّ أساساً مهماً في الشعرية، لأن «القافية والجناس اللذين يوفران تجانساً صوتياً لا يوفران تشابهاً معنوياً كما هو مفترض (....)، بل -على العكس- ربما تمعن القافية في الخرق فتؤدي -عبر تجانسها الصوتي التام- إلى تضاد معنوي تام أيضاً»(٥٩)، وسنتوقف عند نموذج يمثل شعرية القافية، وعلاقتها بالقوافي الأخرى، يقول :

وهل تتساوى يدٌ ... سيفها كان لك

بيد سيفها أثكلك؟

سيقولون :

جئناك كي تحقن الدم ...

جئناك كن -يا أمير - الحكم

سيقولون :

ها نحن أبناء عم (٦٠)

لقد حققت هذه المقطوعة مستوى واضحاً من استغلال الطاقات الصوتية، فقافية المقطع الأول -سيفها كان لك- وقافية الثاني -سيفها أثكلك- قافيتان متماثلتان، وهما الكاف الساكنة، وإذا ما تجاوزنا القافية، نجد أن وزن العبارتين واحد، والحروف التي تشكل العبارتين متشابهة، غير أنّ هذا التشابه الصوتي يخفي وراءه مغايرة معنوية عظيمة، فثمة فرق واسع بين السيف الذي يكون لك، فتبعد به خطر الموت عن نفسك، واليد التي يكون سيفها سبباً في قتل أخيك -أثكلك-، والأمر نفسه ينسحب على القوافي الأخرى، /الدم/ الحكم/ فالتشابه الصوتي والقوافي المتجانسة لم تحقق تشابهاً دلالياً، فكلمة دم بما تحمله من معانٍ مؤلمة وقاسية لا تنسجم وإغراء السلطة المتمثلة في كلمة -الحكم- لأن قبول المعتدى عليه بأن يصبح حكماً وفق الخطاب المعاصر، يعني أن يتنازل عن الدم الذي أراقه

الأعداء، وإلاّ فلن يقبلوا به حكماً وإذا ما نظرنا في القافية الثالثة -أبناء عم- فإننا نجدها مفارقة للدلالات السابقة، فأبناء العمومة لا يستبيحون دماء بعضهم، ولا يسرفون في افناء ابناء عمومتهم أو حتى ايذائهم.

إن تشابه القوافي التي سبقت لم يحقق مستوى من التجانس الدلالي، ولكنه كشف الفجوة بين المستوى الصوتي المتشابه والمستوى الدلالي المتخالف إلى حد التنافر.

و- الأثر النفسي: لقد ميّز جان كوهن مستويين من الدلالة، سمّى الأولى: دلالة المطابقة، وسمّى الثانية: دلالة الإيحاء، ورأى أن لكل من هاتين الدلالتين مرجعية واحدة، ولكنهما تختلفان على المستوى النفسي، لأن دلالة المطابقة ترتبط بالاستجابة العقلية، أما دلالة الإيحاء فتشير إلى الاستجابة العاطفية، وقرن وظيفة المطابقة بالنثر في حين قرن وظيفة الإيحاء بالشعر (٦١).

ويبدو لمن يقرأ هذا الديوان ما قد حققه الشاعر من إشباع نفسي عاطفي، فاستغله أداة من أدواته في التأثير على الوريث، لما له من سطوة عاطفية عليه، وسأضرب مثالين على ذلك من شعره، يقول:

لا تصالح
ولو قيل ما قيل من كلمات السلام
كيف تستنشق الرئتان النسيم المدنّس؟
كيف تنظر في عيني امرأةٍ
أنت تعرف أنك لا تستطيع حمايتها؟
كيف تصبح فارسها في الغرام؟ (٦٢)

قد يعرض الأعداء على صاحب الحق مغريات مختلفة، السلام، والكلام الطيب حوله، وخوفاً من أن يقع ضحية لإغراءات هذه الشعارات، يلحُّ عليه الشاعر بعدد من المؤثرات النفسية، منها، كيف تستنشق رئتاك نسيماً مدنساً؟ وكيف ترى نفسك أهلاً لامرأة مع معرفتك بعجزك عن حمايتها؟، أسئلة تتحداه في كبريائه ورجولته، فالأعداء الذين يستميلونك إلى السلام، هم الأقوى فالسلام إن لم يأت من موقع الاقتدار لن يستطيع أن يحمي الأعراض، إن الشاعر يلح على قضية ذات تأثير نفسي وعاطفي قبل أن تكون ذات تأثير عقلي ومنطقي.

أما النموذج الثاني، فهو قوله:

لا تصالح

إلى أن يعود الوجود لدورته الدائرة:

النجوم .... لميقاتها

والطيور .... لأصواتها

والرمال .... لذراتها

والقتيل لطفلته الناظرة

كل شيء تحطّم في لحظة عابرة

الصبا -بهجة الأهل- صوت الحصان- التعرف بالضيف- همهمة

القلب حين يرى برعماً في الحديقة يذوي- الصلاة لكي ينزل المطر

الموسمي- مراوغة القلب حين يرى طائر الموت

وهو يرفرف فوق المبارزة الكاسره (٦٣)

إن اشتراط كليب على أخيه ألاّ يصالح إلاّ إذا عادت الأمور إلى نصابها، قد لا يجد قبولاً عقلياً كاملاً، لذلك نجده يلجأ إلى حشد عدد من المؤثرات النفسية ليحقق هذا الهدف، فبعد أن طرح عدداً من وجوه الحق التي لا بدّ أن تعود وهي -النجوم لميقاتها- والطيور لأصواتها- والرمال لذراتها- أتبعه بما يحقق تأثيراً مباشراً في الوريث -القتيل لطفلته الناظرة- ثم أتبعه بمؤثر نفسي آخر، وهو عبثية الفعل الذي اقترفه الأعداء وعدم تقديرهم للعواقب والنتائج- كلّ شيء تحطّم في لحظة عابرة-، ثم استخدامه أسلوب التكثيف، حيث أورد عدداً من المؤثرات المتلاحقة، متخفّفاً فيها من أسلوب العطف الصريح- الصبا، بهجة الأهل، صوت الحصان .... مما جعل أثر التلاحق أبلغ مما لو أورد حروف العطف، لأنها ستمثّل حاجزاً يقلل من حدة التلاحق والتأثير، إذ كان يقدم مؤثراً ثم لا يترك للوريث فرصة لالتقاط أنفاسه، إنما سرعان ما يقدم المؤثر الثاني، وهكذا ...... ، وهي مؤثرات ذات وقع على نفس صاحب الحق، حين يتذكرها، يزداد غضباً وحنقاً، مما يدفعه لرفض العرض المقدّم.

* * *

وبعد، فقد تابعت هذه الدراسة ملامح الشعرية في ديوان أمل دنقل «أقوال جديدة عن حرب البسوس» ووجدته قد حقق قدراً عالياً من الشعرية، ولم يكن لأسلوب المحاجّة الذي اتبعه الشاعر أثر سلبي في شعرية النص، ولكنها كانت أداة خدمت تشكيل النص، فإن الشاعر وظفها في اثراء هذه الشعرية وفي زيادة مزاياها وخصائصها الفنية، وأودّ أن ألفت الانتباه إلى أن الدراسة قد تجاوزت عن بعض العناصر الشعرية لعدم اتساع المجال لها ولأنها أقل أهمية -في هذا الباب- مما تم طرحه، منها: الشكل الطباعي للنص، والصورة الشعرية، والمفارقة ....

الحواشـــي

١- سالمون (ويزلي): المنطق، ترجمة جلال موسى، ومحمد علي أبو ريان، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦، ص١٧.

٢- الميداني (عبد الرحمن حسن): ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دارالقلم، دمشق، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص٣٠٥.

٣- نفسه، ص٣٠٦

٤- نفسه، ص٣٠٧

٥- نفسه، ص٣١٢

٦- نفسه، ص٣١٠-٣١١

٧- دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص٣٢٤.

٨- ويزلي سالمون، السابق، ص٤٥-٤٦.

٩- أمل دنقل، السابق، ص٣٢٩.

١٠- نفسه، ص٣٤٦

١١- كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦، ص٣٤-٣٥.

١٢- نفسه، ص١٥

١٣- تودوروف (تزفيتان): الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧، ص٢٣.

١٤- الغذامي (عبدالله): الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥، ص١٧.

١٥- ياكبسون (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص١٩.

١٦- جان كوهن، السابق، ص١٦

١٧- جينيت (جرار): مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ودار توبقال للنشر، الدار البيضاء (المقدمة التي خصها المؤلف للنسخة المعربة، ص١٠)، أنظر كذلك: ناظم (حسن)، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص١٦: فقد أشار إلى صعوبة إخضاع الشعريات لتصنيف محدد يضعها في إطار أو اتجاهات محددة، وذلك بسبب تنوّع المفاهيم وخضوعها لمناهج متعددة.

١٨- جان كوهن، السابق، ص١٦١.

١٩- شولز (روبرت): السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٩٥-٩٦.

٢٠- جان كوهن، السابق، ص١٢٧.

٢١- أمل دنقل، السابق، ص٣٢٥.

٢٢- نفسه، ص٣٢٩.

٢٣- جان كوهن، السابق، ص١٠٦.

٢٤- أمل دنقل، السابق، ص٣٣٢.

٢٥- نفسه، ص٣٣٣.

٢٦- أبو ديب (كمال): في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٢٨، وقد توسع في الحديث عن الاختيارات الممكنة على ما أسماه -المحور المنسقي- والذي يضم اللاتجانس واللانسجام واللاتشابه واللاتقارب ....

٢٧- رومان ياكبسون، السابق، ص٨٣.

٢٨- جان كوهن، السابق، ص١٣٨.

٢٩- أمل دنقل، السابق، ص٣٤٣.

٣٠- نفسه، ص٣٣٨.

٣١- نفسه، ص٣٤٢.

٣٢- كمال أبو ديب، السابق، ٣٧.

٣٣- رومان ياكبسون، السابق، ص٧٠-٧١.

٣٤- جان كوهن، السابق، ص١٦٣.

٣٥- كمال أبو ديب، السابق، ٢٨.

٣٦- أمل دنقل، السابق، ص٣٤٠.

٣٧- نفسه، ص٣٤٣.

٣٨- الجرجاني (عبد القاهر): دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٩٦٩، ص١٤٢.

٣٩- جان كوهن، السابق، ص١٨٢.

٤٠- حسن ناظم، السابق، ص١١٥.

٤١- أمل دنقل، السابق، ص٣٤٦.

٤٢- نفسه، ص٣٢٥

٤٣- عبد القاهر الجرجاني، السابق، ص١٤٦.

٤٤- أمل دنقل، السابق، ص٣٢٥.

٤٥- نفسه، ص٣٢٦.

٤٦- روبرت شولز، السابق، ص٨٢.

٤٧- نفسه، ص٢٥.

٤٨- نفسه، ص٣٠-٣١.

٤٩- حسن ناظم، السابق، ص٣٨.

٥٠- أمل دنقل، ص٣٣١.

٥١- نفسه، ص٣٤٠.

٥٢- ابن جعفر (قدامة)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص٦٤.

٥٣- جان كوهن، السابق، ص٥٢.

٥٤- تودوروف (تزفيتان): نقد النقد، ترجمَة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦، ص٢٩-٣٠.

٥٥- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص٥٤، نقلاً عن حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، السابق، ص٨٦.

٥٦- رومان ياكبسون، السابق، ص١٠٥.

٥٧- أمل دنقل، السابق، ص٣٤١.

٥٨- جان كوهن، السابق، ص٧٥.

٥٩- حسن ناظم، السابق، ص١٢١.

٦٠- أمل دنقل، السابق، ص٣٢٦.

٦١- جان كوهن، السابق، ص١٩٦.

٦٢- أمل دنقل، السابق، ص٣٣٠.

٦٣- نفسه، ص٣٣٤.

إضاءة لعتمة النص الشعري

من مذكرات المتــنــبـي
(فـــي مصـر)

**أكرهُ لون الخمر في القنِّينة
لكننى أدمنتها.. استشفاءا.
لأننى منذ أتيتُ هذه المدينة
وصرتُ في القصور ببغاءا:
عرفتُ فيها الداءا!
** أمثل ساعة الضحى بين يدىْ كافور
ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير!
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسودَّ، والرجولة المسلوبة
.. أبكى على العروبة!
* * يومئ؛ يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده.. يأكله الصدأ!
وعندما يسقط جفناه الثقيلان؛ وينكفئ،
أسير مثقل الخطى في ردهات القصر
أبصر أهل مصر..
ينتظرونه.. ليرفعوا إليه المظلمات والرقاع!
.. جاريتى من حلب، تسألني «متى نعود؟»
قلت : الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة.
قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود
فقلت: قد سئمتُ -مثلك- القيام والقعود
بين يدي أميرها الأبله.

لعنت كافورا

ونمتُ مقهورا..

**«خَوْلَةُ» تلك البدويّة الشّموس

لقيتها بالقرب من «أريحا»

سويعةً، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كلّ مساءٍ في خواطري تجوس

يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغرُها العبوس

أشم وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا!

... ...

سألتُ عنها القادمين في القوافلْ

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتلْ..

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحاً

والأبَ عاجزا كسيحا

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسداً وروحاً

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا!

... ...

... ...

(سألني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطة

شريدة.. كالقطة

تصيح «كافوراه... كافوراه..»

فصاح في غلامه أن يشتري جاريةً روميًّة

تُجلد كي تصيح «واروماه.. واروماه..»

.. لكي يكون العين بالعين

والسنُّ بالسنِّ!)

* * في الليل؛ في حضرة كافور؛ أصابني السأم
في جلستي نمتُ.. ولم أنم
حلمت لحظة بكا
وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة
وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة
ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المهلكا
تصرخ في وجه جنود الروم
بصيحة الحرب، فتسقط العيونُ في الحلقوم
تخوض، لا تبقي لهم إلى النجاة مسلكا
تهوي، فلا غير الدماء والبكا
ثم تعود باسماً..، ومنهكا
والصبية الصغار يهتفون في حلب:
«يا منقذ العرب»
«يا منقذ العرب»
حين تعود.. باسماً.. ومنهكا
حلمتُ لحظة بكا
حين غفوتُ
لكنني حين صحوتُ:
وجدت هذا السيد الرخوا
تصدر البهوا
يقص في ندمانه عن سيف الصارم
وسيفه في غمده يأكله الصدأ!
وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفئ..
يبتسم الخادم..!
.. تسألني جاريتي أن أكترى للبيت حرّاسا
فقد طغى اللصوص في مصر.. بلا رادع
فقلت: **هذا سيفي القاطع**

ضعيه خلف الباب، متراسا!
(ما حاجتي للسيف مشهورا؟)
(ما دمت قد جاورت كافورا!)
.. «عيدٌ بأية حال عدت يا عيدُ؟
بما مضى؟ أم لأرضى فيك تهويد؟
«نامت نواطير مصر» عن عساكرها
وحاربت بدلاً منها الأناشيد!
ناديت: يا نيل هل تجري المياه دماً
لكي تفيض ويصحوا الأهل إن نودوا؟
«عيد بأية حال عدت يا عيد؟

(حزيران ١٩٦٨)

تمهيد

يبدو صوت أمل دنقل صريحاً في نقده للوضع السياسي العربي بعد هزيمة حزيران/ ١٩٦٧، فقد نظم قصيدته المشهورة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» لحظة الهزيمة وفور انجلاء ضباب الحرب، وعلى الرغم مما تحمله تلك القصيدة من نقد لاذع للأسباب التي قادت إلى الهزيمة، وتشخيص للعلل التي تفسر مثل هذه النتيجة، فإنَّ الشاعر -في ظني- ظل أسيراً لآمال كبيرة مؤدّاها: أنّ الكبوة ستكون سبباً في نجاح قادم، وبعد مرور عام على الهزيمة، وجد أن الأسباب التي قادت إلى المعطيات السابقة ما زالت ماثلة للعيان، وأن القيادة التي يفترض بها أن تغيّر وسائلها وتتعلّم من أخطائها ما زالت تكرر الماضي، بل هي أكثر إغراقاً، في الخطأ -وفق دنقل- عما كانت عليه سابقاً، لذلك كانت الذكرى الأولى لحرب حزيران فرصة مناسبة للإشارة إلى الانحراف السياسي، وكشف الأمراض التي قادت إلى الانكسار والتراجع.

لقد استحضر دنقل شخصية المتنبي، واختار من تجربتها إطاراً زمنياً محدّداً، هو إقامته في مصر، ولا أحسب أن هذه التجربة خافية بأبعادها السلبية -في حياة المتنبي- على القراء المعتنين، فقد وصفه الباحثون بأنه عصفور في قفص من ذهب، وقد ثقل القفص الذهبي على أبي الطيب. حتى تحوّل سجناً مضنياً لم يجد أمامه وسيلة للخلاص منه إلا بالهرب خفية، تاركاً ما يملكه هناك، غير نادم على شيء، وقد كان شعره في حضرة كافور -كما يقول بعض الدارسين- ذا بعدين، ظاهره مدح وباطنه ذم، وهو وجه من المفارقة التي تعطي للشعر خصوصية ومذاقاً وتميّزاً عن ضروب القول الأخرى، وتحوّلت حياته في مصر مرضاً وضيقاً، وبرماً بالعيش حتى استحالت الحمىّ معادلاً موضوعياً للمراقب الإنساني الذي لا يعطيه فرصة للفرار، فعيون كافور ورجاله يحرسونه نهاراً، والحمى تتولى حراسته ليلاً، فخاب ظنّ المتنبي بقائد معروف كان الشاعر يعوّل عليه أن يحمل همَّ النهوض ورفع راية الحياة عاليةً، ولعل أمل دنقل قد وجد في تجربة المتنبي مؤشراً على تجربة عصرنا، فاستحضره، وأنطقه، واتخذه حجة يدين بها عصرنا، وقياداته، ولعل وجوه الالتقاء بين التجربتين -تجربة المتنبي، وتجربة دنقل- متعددة وقوية، فكافور كان

سلطاناً على مصر وغيرها، والخطاب المعاصر موجه إلى قيادة مصر -آنذاك-
بالدرجة الأولى كما يشي النص، والمتنبي لم يكن راضياً عن سلوك كافور، وكان
يحمل طموحاً يتجاوز حدود المكان الذي يتحكم كافور به، وأمل دنقل يحمل طموحاً
يتجاوز حدود مصر، ينسحب على الأمة العربية كلّها، وقد ضجر الشاعران -قديماً
وحديثاً- من الإقامة والترهل والبلادة....

وبعد، فإن استحضار تجربة المتنبي في مصر كان موفّقاً إلى حدٍّ بعيد، لما
بين الماضي والحاضر من وشائج، وستنصب هذه الدراسة على معالجة تحليلية
لأربعة مستويات في النص هي:

١- التناص

٢- المفارقة

٣- الرمز

٤- الإيقاع

* * * *

-١-
التنـــــاص

عرف العرب قديماً ظاهرة التناص لكنها كانت تندرج عندهم تحت تسميات أخرى هي الاقتباس والتضمين، والأخذ والسرقة والسلخ والمسخ(١)، وقد ظلت في تراثنا ذات بعد سلبي، غير أن الموضوع قد أخذ بعده النقدي الإيجابي من خلال النقد الغربي الحديث، وقد اقترن اسم الناقدة جوليا كريستيڤا (Julia Kristeva) بهذا المصطلح منذ بداياته في النقد الغربي، على الرغم من أن الموضوع لم يكن حكراً عليها، إذ كان لبعض النقاد الآخرين إسهام في ذلك.

ولا إخال عبارتها المشهورة قد بقيت طي الغياب والهامشية، إنما أصبحت مما يتناقله المعتنون بالنقد الحديث كثيراً، فقد رأت أن النصوص « تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً » (٢)، ولعلها قد وسعت هذه الدلالة حين جعلتها قائمة على التبادل المتحقق بين عدد من النصوص، وزيادة على ذلك، التأثر بأنواع أخرى من الفنون من مثل الكتابة والموسيقا، والرسم والفنون التشكيلية (٣).

وعلى هذا النحو، فإنّ النص المنتج يصبح نقطة جامعة لإشعاعات وأضواء ذات مرجعيات مختلفة، فضل المنتج فيها أنّه استطاع توليفها وإحكام قبضته عليها وصياغتها على النحو الذي ينسجم والمعطيات التي يريد التعبير عنها. مما يعني بالتالي أن النص -أي نص- ما هو إلاّ نقطة جامعة لمصادر متعددة، وهنا نعود إلى رؤية ميخائيل باختين الذي يجعل من أبرز سمات النص اقترانه بالحوارية، أي أن النص يمثل مزيجاً من العلوم والأفكار القادمة من شتى المعارف من مثل القانون والديانات والعلوم الإنسانية المختلفة(٤). فكأنه يحاورها، ويتعالق معها وينجز رؤيته من خلال مناقضتها أو هضمها أو نفيها أو استثمارها، ولعله من باب التزيد والإفاضة، الانسياق وراء تعريفات كثيرة للتناصّ لتوسع الباحثين في الحديث النظري عن هذا المصطلح. وقد أجمل محمد مفتاح وظائفه ضمن الامتصاص، والتحويل وذلك عن طريق آليات منهاالتمطيط والتكثيف، وله أهداف منها مناقضة الدلالات أو تعضيدها(٥).

ويخلص في النهاية إلى أن التناص عبارة عن «وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أيٍّ خطاب لغوي بدونه، إذ لا يكون هناك مرسل بغير متلقٍ مستقبل مستوعب مدرك لمراميه»(٦)، ويفهم من هذا أن التناصَّ يتكىء على الثقافة المعرفية التي تجعل من اللغة، ومضامينها وسيلة توصيل، فلا يمكننا أن ندعي أننا ننجز نصاً لا أثر فيه للنصوص التي شكلت المشترك المعرفي للأمة، ولا أحسب أن هناك من يدّعي أنه يصوغ نصاً خارجاً على كل المواضعات اللغوية والمعرفية التي تواضع عليها الناس، وهذا يعني أن التناص وسيلة تواصل، وأن الإنسان بدونه يكون مرسلاً بدون متلق مستقبل مستوعبٍ مدرك لمراميه.

ومهما يكن من أمر، فإنني لا أرغب في الانسياق بعيداً وراء دلالات التناص، ومقاصد المبدعين والنقاد حوله، وستتوقف الدراسة عند قصيدة أمل دنقل لترى أثر نصٍّ أبي الطيب المتنبي في نصّه.

عنوان القصيدة هو «من مذكرات المتنبي في مصر» ويبدو جلياً ما أراده الشاعر من النص، فهو قناع لدنقل، استحضر معه بعض شعر المتنبي وطوّعه، وجعله جزءاً من نصه الحديث، وليس من باب المبالغة أن أقول: إن أمل دنقل استثمر شعر المتنبي استثماراً ناجحاً في قصيدته هذه.

يبدأ نص دنقل بداية قانطة، ينزع فيها الشاعر منزعاً هروبياً يجعل الخمر ملاذاً يحتمي به من عصره طالباً منها الشفاء، على الرغم من كرهه لها:

أكره لون الخمر في القنّينة
لكنني أدمنتها... استشفاءا
لأنني منذ أتيت هذه المدينة
وصرت في القصور ببغاء:
عرفت فيها الداءا!

وهذا النص ينظر إلى قول أبي الطيب المتنبي:

يا ساقيَّ أخمر في كؤوسكما أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد
أصخرة أنا مالي لا تغيّرني هذه المدام ولا هذي الأغاريد(٧)

ولعلّ المقابلة بين النصين تكشف مدى الإفادة التي حققها دنقل من سالفه، فالخمر عنده ليست مطلباً، ولكنها وسيلة للشفاء، وهو لا يكره طعمها حسب، ولكنه

يكره لونها أيضاً، ومع ذلك، فإنّه قد أدمنها، إن كرهه لها يكفي لإبعاده عنها، والنأي عن الانزلاق في براثنها، ومع ذلك فإنّه وقع أسيراً لها، فقد كان البؤس وانحراف العصر سبباً في مثل هذا المنزلق، حين دخل مدينته وتحوّل ببغاء في قصورها، وعرف أدواءها، ولذلك لم يجد أمامه مفراً إلاّ بالاحتماء بالخمر.

وحين ننظر في نص المتنبي نجد الشاعر أكثر التصاقاً بالخمر، وإن كانت تحمل مفارقة عجيبة، فلم يكتفِ بساقٍ واحد، ولكنه تجاوز ذلك إلى ساقيين، وهي مفارقة؛ لأن الشاعر يعبّر من خلال الساقيين عن حجم الهمّ الذي يَحْزُبُهُ، وعلى الرغم من إغراق الشاعر في تناول خمره، فإنّها لا تخفّف من همّه ويأسه، بل تزيده همّاً وتسهيداً، فتبدو كأنّها هي التي تجلب الهمَّ والتسهيد، وهذا ملمحٌ يختلف فيه دنقل عن المتنبي، فإن دنقل لم يشكُ عجز الخمر وإخفاقها في إزالة الهمّ، في حين أن المتنبي يقع ضحية جدلية عقيمة تصنعها الخمر له، لإنّها تصبح مصدراً للهمّ والتسهيد، «أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد» وليس أمامه إلاّ الخمر، للهروب من الهمِّ، ولم يعلم بأنها هي التي تديم الهمَّ عليه، يهرب منها فيقع في حبائلها. أما دنقل، فإن إشكاليته معها تتأتى من كرهه لها واضطراره لمعايشتها واللجوء إليها.

وفي جانب آخر من النص يقول دنقل:

أمثُلُ ساعةَ الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير!

أبصر تلك الشفة المثقوبة

ووجهه المسودَّ، والرجولة المسلوبة

.... أبكي على العروبة!

وتشير هذه المقطوعة إلى عدد من الأبيات، فقد جعل كافور المتنبي نصب عينه، لا يترك له فرصة للهرب، ووُصِفَ بأنه طائر في قفص من ذهب، وقد التقط دنقل هذا الملمح، فصوّرالمتنبي المعاصر، بأنه طائر مأسور، ولعلَّ بيت المتنبي الذي يقول:

إني نزلت بكذّابين ضيفهم   عن القرى وعن الترحال محدود(٨)

يحمل بيت المتنبي دلالة تثمر في نص دنقل، فإن كان المتنبي المعاصر

زال مسجوناً، فإن المتنبي حقيقة قد نزل بقوم يكذبون ضيوفهم، فإذا كان حقُّ مضطراً للمثول في كلّ يومٍ ساعةَ الضحى بين يدي كافور، ليتأكد من أن طائره ما الضيف أن يكرم ويحترم أو يترك لحال سبيله إن لم يطب به المقام، لدى مضيفيه، نجد المتنبي قد نزل بقوم يكذبون ضيفهم، فلا يقدمون له ما يكرمه، ويقيم أوده من جانب، ولم تترك له فرصة الرحيل «عن القرى وعن الترحال محدود».

أمّا الجانب الثاني من النص «أبصر تلك الشفة المثقوبة/ووجهة المسودّ» فإنه ينظر به إلى قول أبي الطيب المتنبي:

وإنّ ذا الأسود المثقوب مشفره تطيعه ذي العضاريط الرعاديد(٩)

لقد كان المتنبي رساماً ماهراً، يتقن إلى حدٍّ بعيد، ما نسميه فن الكاريكاتير في عصرنا، وقد وصف كافوراً بالسواد، وهذا اللون له إيحاؤه الخاص عند الأحرار؛ لأنه اقترن بلون العبيد لديهم، وكذلك الشفة المثقوبة فهي مؤشّر على العبودية والرق، وفي هذا طعن واضح بشخص كافور، الذي كان زعيماً وسلطاناً من سلاطين عصره، ولكنّه لم يحقق أمراً يجعله سيداً، وحين أراد أن يبالغ في تحقيره، والاستخفاف به وصف من يطيعونه بأنهم عضاريط (والعضروط هو الذي يخدم لقاء طعامه وشرابه) ورعاديد، فالطاعة لو صدرت من الشجعان والسادة والنجباء تصبح مدعاة لرفع شأنه، لكنه يطاع من الجبناء وحدهم، والنص الحديث يكرر هذه الملامح فيه، لأنه قد ختم النص بعبارة «أبكي على العروبة» ذلك أن أبناء العرب في عصرنا ينتظرون من مثل هذا الشخص خيراً ونجاحاً.

أمّا العبارة الأخيرة وهي «الرجولة المسلوبة» فإنها تجد مصدرها في قول المتنبي:

من كلِّ رخو وكاء البطن منفتقٍ لا في الرجال ولا النسوان معدود(١٠)

فالشبه جليٌّ بين النصين، وإن كان كلٌّ واحد منهما قد وضعه في خانة أدمية مختلفة عن الأخرى، فقد أدخله دنقل في باب الرجال، لكنه لم يترك له سمات الرجال تامة، إذ جعل رجولته مسلوبة مما يوهم الناس أنهم ينقادون لرجل تام السمات، جدير بقيادتهم، لكن الشاعر هو الذي رأى سماته السلبية/ ورآه مسلوب الرجولة، مما يجعل الأمة تجري وراء سراب حين تتبع شخصاً ليس أهلاً لقيادتها، في حين وصفه المتنبي بأنه نمط ثالث من الناس، إذ إنه ليس من الرجال ولا من

النساء، ونفيه خارج دائرة الرجال والنساء تحقير له، ولو أنه أدخله ضمن صنف واحد لكان ذلك إكراماً، وأما إخراجه من الدائرتين فهو الجانب الحادّ في السخرية، غير أن وضوح المفارقة عند المتنبي واختفاءها عند دنقل يجعل المفارقة قائمة بين الصورتين القديمة والحديثة، فالأول ليس من الصنفين وهو واضح في اختلافه عنهما، مما يجعله مكشوفاً أمام الناس جميعهم، فلا يخدع أحدٌ به، في حين يبدو أمام دنقل مسلوب الرجولة، لكنه يتماهى على الاخرين، مما يوقعهم ضحية لهذه المفارقة إذ يظنون أنهم أمام شخص مكتمل، فيثقون به وينقادون له.

لو انتقلنا إلى جزء آخر من النص نجد أثر النص القديم واضحاً فيه، يقول أمل دنقل:

... جاريتي من حلبٍ، تسألني، «متى نعود؟»
قلت: الجنود يملأون نقط الحدود
ما بيننا وبين سيف الدولة
قالت: سئمت من مصر، ومن رخاوة الركود
فقلت: قد سئمت -مثلك- القيام والعقود
بين يدي أميرها الأبله

وهذه الأبيات تحمل في طياتها دلالة قول المتنبي:

أقمت بأرض مصر فلا ورائي تخبُّ بي المطي ولا أمامي
وملَّني الفراش وكان جنبي يملُّ لقاءه في كلِّ عام(١١)

تبدو الجارية في النص الحديث فاقدة الألفة مع المكان -مصر- فقد سئمت منه، بسبب رخاوة الركود، وهي من حلب، ولا إخال كلمة (حلب) قد جاءت عرضاً واتفاقاً، إنها بلد سيف الدولة، قد تعوّدت هناك على سماع أخبار الحروب والانتصارات. وها هي ذي تواجه في مصر الركود والصمت، مما يثير سأمها، وها هوذا المتنبي المعاصر /دنقل/ يعلن تمرده، فقد سئم مثلها القيام والقعود بين يدي أميرها الأبله، أما المتنبي قديماً فقد أقام بأرض مصر مقعداً، فالمطي التي كانت تخبُّ به تفارقه الآن، فلا وراءه ولا أمامه، بل يبلغ به القنوط مبلغاً عظيماً حين يملُّه الفراش، ولم نتعود سابقاً على شخص يملّه مقامه أو فراشه، ولكننا تعودنا أن

يكون الشخص هو الذي يملُّ الفراش والمكان، ولعمري، لقد نجح المتنبي في إثارة الدهشة حين قلب دلالات الصورة فأصبح الفراش برماً ملولاً من صاحبه، وصاحبه ساكن فيه، ولكن نص المتنبي القديم يثير تعاطفاً حاداً مع الشاعر، فإن كان الفراش قد ملَّ صاحبه، فما بالك بالمتنبي الذي كان يملُّ لقاء الفراش مرة في العام.

ولعل من ينعم النظر في النصين يجد نص دنقل قد اختلف عن نص صاحبه في جانبين، أولهما أنَّ السأم قد تجاوز الشاعر، وأخذ يؤثر في الجارية، فإذا كانت الجارية التي لا عناية لها بالحروب والحركة قد سئمت من رخاوة الركود في حضرة كافور المعاصر، فما رأيك بالفرسان الذين تعوّدوا أن يغبّروا في السرايا، ويدخلوا من قتام في قتام آخر، وهذا ملمح قائم على المفارقة، وسيأتي تفصيل له في جانب آخر من الدراسة. أما الجانب الثاني، فإنه قد تأتّى من اتكاء الشاعر المعاصر على الصورة البسيطة والقائلة بأنه قد سئم القيام والقعود بين يدي أميرها الأبله، في حين أن المتنبي لم يبق أسيراً لكافور وحده، ولكنَّه يصبح رهيناً للمرض، فيقع أسيراً لمعطيات مختلفة تجعل الفراش، يملُّ لقاءه بدلاً من الحالة الأولى التي كان فيها هو الذي يملُّ الفراش إن لقيه مرة في العام.

وآخر ملامح التناص يتبدّى في قول دنقل:

عيدُ بـأيـة حـالٍ عـدت يا عيـدُ؟
بما مضـى؟ أم لأرضـي فيـك تهويد؟
«نامت نواطير مصر» عن عساكرها
وحـاربـت بـدلاً منـــها الأنـاشيـد

فهذه المقطوعة تنظر إلى قول المتنبي المعروف.

عيد بأية حـال عـدت يا عيـــد   بما مضى أم بأمـر فيـك تجديـد
نامت نواطير مصرٍ عن ثعالبـها   فقد بشمن وما تفنى العناقيد(١٢)

لعلَّ التشابه الظاهري بين النصين، وخصوصاً الشكلي يجعل النصين صورتين متقاربتين، غير أن التدقيق في الدلالات يجعل منهما شيئين مختلفين، فالمتنبي يخاطب العيد، ويسأله، بأية حال يعود عليه، هل يعود كما كان في الأعياد الماضية، أم إنَّه يحمل جديداً قد يكون خيراً، وخلاصاً له، ولمصر، ولعلَّ أبرز الملامح السلبية في عصره أن السادة والموكلين بحماية مصر وحراستها، قد ناموا وأهملوا

الجانب الذي أوكل إليهم، وتركوا الثعالب /السارقين/ ينالون ما يشاؤون من خير مصر، وها هم قد بشموا، وما زال خير مصر قائماً -فالعناقيد لم تفن بعد.

أما أمل دنقل فإنه يغير في طبيعة النص بعض الشيء مما يغير في الدلالات. فيخاطبه، عيد بأية حال عدت يا عيد، فهل عاد بما مضى أم للوطن فيه تهويد، لاحظوا الاختلاف، لقد كان المتنبي متفائلاً تقريباً، فلعل العيد قد عاد عليهم بجديد، وهذا الجديد غير محدد، ربما يكون حسناً، لكن دنقل لا يتوقع الخير، فقد يغود العيد عليهم بشيء مما مضى أو بشبيه له، وقد يعود عليهم بما هو أسوأ من الماضي وهو تهويد الأرض، فالأرض التي احتلها اليهود في العام الذي سبق، لا يُنتظر مع تقاعس أبنائها عن استعادتها إلاّ أن تصبح أرضاً يهودية.

وإذا كان المتنبي قد عاب على السادة وحراس مصر أنهم تركوا الثعالب تنهب خير مصر وتبشم منه دون أن تحاسبها على سوء فعلتها، فإنّ دنقل يجعل سادة مصر ينامون عن العساكر، وهؤلاء العسكر قد نذروا لحماية الوطن والسهر عليه، وها هم يتركون دون إعداد فقد نام النواطير، وأهملوا الجند، فظلت العساكر نائمة أيضاً، وأطلقوا العنان للاذاعات تطلق النشيد والأغاني، فيبدو الأمر إعلامياً وكأن الأمة تحارب، في حين يترك الهدف، ولا ينهد المسؤولون إلى مسؤولياتهم.

* * * * *

-٢-

المفـــارقـــة

سبق الحديث عن مفهوم المفارقة في مقدمة الفصل الأول من هذا الكتاب، ولذا فإن تكرار الحديث عنها على المستوى النظري يدخل في باب التزيد الذي لا طائل تحته، وما دفعني إلى تكرار النظر في باب المفارقة، على مستوى هذا النص أنه يحتفل بهذه الظاهرة احتفالاً واضحاً، بل يكاد يبنى النص كلُّه على المفارقة، ومعالجتها هنا مرّة أخرى ستعيننا على فهم النص فهماً دقيقاً، وستتوقف الدراسة عند بعض مظاهر المفارقة في القصيدة.

* الصورة الأولى المبنية على المفارقة في النص مأخوذة من تعليل الشاعر لشربه الخمر، يقول:

أكره لون الخمر في القنينة

لكنني أدمنتها... استشفاءا

المفارقة هنا قائمة على التناقض إذ إن لون الخمر في القنينة، أمر يكرهه الشاعر، فما بالك بمذاقها، إن اللون صورة مرتبطة بالبصر، هذا يعني الانفصال عن الذات تقريباً، ومع ذلك فإنه لا يطيق النظر إليها في قنينتها، أما أن تدخل في داخله، فإنه أمر أكثر إيغالاً في السوء، وأكثر إثارة للكره، ومع ذلك فالشاعر يعاقر الخمر على الرغم من كرهه إياها، ويتجاوز الأمر حدود المعاقرة، لتبلغ حد الإدمان، والإدمان معايشة ورغبة وانتظار وتعلق بالمدمَن عليه، ألا نلاحظ التناقض في سلوك الشاعر تجاه الخمر التي يبدو لونها مكروهاً له، ولكنه يدمنها ولا يستطيع منها فكاكاً، ولعله قد حاول فك التناقض حين علل سبب إدمانه عليها، إذ كان يبحث فيها عن الشفاء والخلاص.

** في جانب آخر من النص يقول:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور

لا يترك السجن ولا يطير

يبدو مثول الشاعر بين يدي السلطان في الظاهر دالاً على حرص السلطان

على شاعره «ليطمئن قلبه»، لذلك يفترض بالشاعر أن يمثل بين يديه يومياً لتستديم الطمأنينة، غير أن الطمأنينة -من جانب آخر- تبدو مكيدة وفاجعة، إذ يتحول الشاعر طائراً أسيراً، ويتحوّل مثوله بين يدي السلطان نوعاً من المراقبة والتجسس واغتصاب الحرّية، عندئذ يتبدّى لنا مدى الرهبة والخوف الذي يعيشه كلُّ واحد منهما تجاه الآخر، فالسلطان يلاحق الشاعر ولا يترك له فرصة للخلاص، والانفلات خوفاً من حديثه ولسانه، لذلك لا يثق بالآخرين ليوكل إليهم مهمة مراقبته وسجنه، فلا بدَّ من أن يراه يومياً ليطمئن إلى أن طائره في قفصه، ومن جانب آخر تتحول رؤية السلطان شقاء، فبدلاً من أن يسعد الشاعر برؤية سلطانه كل صباح فإنه يعاشر حياة ملأى بالخوف والتضييق والملاحقة، فرؤية السلطان كل ضحى يعني استدامة الأسر والقيود، لأن الشاعر ما زال في ذاكرة كافور ويحرص على رؤيته الدائمة، أي يحرص على بقائه أسيراً.

* * *

ومن ذلك هذا النموذج المبني على المفارقة القائمة على السخرية المرّة -الفكاهة السوداء- حيث يستدعي الأمر الضحك، لكنه من جانب آخر يستدعي البكاء (١٣).

يقول دنقل:

يومئ، يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده... يأكله الصدأ

يتبّدى الموقف الاستعلائي الذي يمارسه كافور على شاعره، فلا يترفق ويطلب منه أن ينشد، ولكنه يكتفي بالإيماءة، وقد خبر الشاعر حركات سيده وفهمها، فالإيماء لغة كافية وصريحة، توصل إلى الشاعر ما يطلب منه، إذ يفسرها «يستنشدني» وتتبدَّى المفارقة الآن حين ينشده، أو يجيبه إلى طلبه فينشده عن سيفه الشجاع، ولا يخفى ما تضمره العبارة من تناقض يتجلّى بين «سيفه الشجاع... وسيفه في غمده... يأكله الصدأ» فلا يمكن أن يأكل الصدأ سيفاً مشهوراً، لأنه لا يتوافر الوقت الكافي الذي يسهم في نشر الصدأ على صفحة ذلك السيف، ونلاحظ حجم المفارقة حين يضطر الشاعر إلى الكذب ليرضي سيده، فهذا السيف لم يصدأ حسب، ولكنه أصبح طعاماً للصدأ «يأكله الصدأ» ومع هذا يتوجب على الشاعر أن

يغير الحقيقة، ويرضي صاحب السيف، فبدلاً من أن يكون الشاعر لساناً للحقيقة، يتحوّل لساناً للكذب، فعليه أن يصف السيف بأنه سيف شجاع.... ومن هنا تتبدّى المرارة أو سوداوية المفارقة حين يضطر الشاعر ليقول ما لم يكن مؤمناً به، بل أن يقف على الطرف الذي يرفضه تماماً.

* * *

ثمة نمط من المفارقة قائم على السخرية والهزء، تتجلّى بموقف شخصيتين هما جارية الشاعر، وخادم السلطان، يقول أمل دنقل على لسان الجارية:

جاريتي من حلبٍ، تسألني «متى نعود؟»

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

ما بيننا وبين سيف الدولة

قالت: سئمت من مصر ومن رخاوة الركود

إن مراجعة سلم الهرم الاجتماعي تكشف موقع الجارية منه، فهي في درجة منحدرة، إذا ما قيست بأولى المراكز والمواقع العالية، وهي كذلك، من فئة لا شأن لها بما يجري على المستوى السياسي أو العسكري، ومع هذا فإنها تعلن ضجرها، وتشهر تمردها ورفضها لمعطيات الواقع المعيش الذي تمرُّ به في مصر، وقد أنطق الشاعر الجارية ليعبّر عن حجم المفارقة التي يواجهها، فإن كانت تلك الجارية المندوبة لأعمال ليس من ضمنها شؤون القتال والحرب، قد بدأت تسأم من مصر ومن رخاوة الركود، فإن الحال فيما يخص المتنبي أو عُلية القوم وأشرافها وفرسانها أكثر وجعاً وإيلاماً.

لقد أدخل دنقل شخصية الجارية في النص ليبالغ في السخرية ويفضح مدى الهوان والضعف الذي انحدرت إليه القيادة التي انتدبت للدفاع عن الأمة وكرامتها.

ثمة ملمح آخر دال على المفارقة في هذه المقطوعة يجسّده المكان، فقد جعل الجارية منتسبة إلى حلب، وهي تعلن ضجرها في مصر، وهذا أمر واضح السخرية من المكان الآخر حين يقترن بموقع له في ذاكرة المتنبي مكانة خاصة، فإن كانت الجارية من حلب، معنى ذلك أنها جاءت من مكان لا يقرُّ له قرار، ولا يتوقف لحظة عن القتال والحرب، حتى بلغ الأمر بالجواري ان ينتظرن أخبار الحرب والانتصارات، ولذا فإن سأمها من مصر ومن رخاوة الركود، يعني أنها لم تتعود

على مكان لا ذكر للحرب فيه، وهو بالتالي يقيم موازنة خفية من خلال المكانين تصبح فيها حلب مدينة مقاتلة، وتكون فيها مصر مدينة متقاعسة إلى الحد الذي يفجر فيها حتى الجواري.

***

أمّا شخصية الخادم فإنها تحمل سخرية أخرى، إذ يوظفها الشاعر لتعبّر عن انكشاف أكاذيب السلطة التي تنسب إلى نفسها البطولات وهي في واقعها مهزومة، يقول:

يقص في ندمانه عن سيفه الصارم
وسيفه في غمده يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان، وينكفيء...
يبتسم الخادم...!

يقدِّم لنا الشاعر صورة الحاكم الذي يحاول تجميل نفسه بالكلام المنمق، المخالف للواقع، فها هو ذا يتصدر مجلسه، ويستمع إليه الرجال، وهو يتحدث عن سيفه الصارم، ولا يكون السيف صارماً، إلاّ إذا كان من يحمله فارساً، وإلاّ ظل سيفاً من حديد لا قيمة له، لأن صاحب السيف هو الذي يمنحه سمة الشجاعة أو الجبن، فهو يقصّ هذا الحديث على الرغم من أن الحاضرين يعلمون تماماً زيف ما انساق إليه السلطان في حديثه عن شجاعة سيفه وبطولاته المزعومة، لأن سيفه في غمده يأكله الصدأ، ولا يمكن أن يأكل الصدأ. سيفاً إلاّ إذا طال مكثه في مكانه، أمّا السيف المشهور فإنه ينأى عن أن يكون طعاماً للصدأ. وتتجلّى المفارقة في التناقض السابق، كما تتجلّى مفارقة السخرية في موقف الخادم نفسه، فما أن يبصر جفني سيده قد سقطا، وانكفأ نائماً حتى يفتر مبسمه، متحللاً من حديث كاذب ظل ذلك السيّد يفرغه في مسامع الحاضرين، وبما أن الخادم يمثل المنزلة الدنيا في الحاضرين كلِّهم، وهو أقلهم عناية بأخبار السيف وصفاته، فمن المفترض أن يكون أقل الناس كشفاً للمقولة المخادعة، ومع ذلك فإنه حين يبتسم يكشف لنا أن ما قاله ذلك السيد كذب وتزوير، فإذا كان الخادم قد استطاع كشـف هذا الأمر والهزء به، فما بالك بالآخرين؟

* * *

ثمة نمط من المفارقة، يقوم على تصديق الكذب، فمن المستغرب أن يكذب الإنسان كذبة ثم يحملها بعد قليل باعتبارها حقيقة، وتنكشف القضية من خلال صورتين في النص، يقول الشاعر:

يومئ: يستنشدني، أنشده عن سيفه الشجاع

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

يبدو جلياً أن من غيّر الحقيقة في المرة الأولى هو الشاعر نفسه، فقد أومأ إليه يطلبه النشيد، فلا يجد الشاعر مادة للحديث إلاّ بأنّ يتغنّى بسيف سيده، وهو سيف شجاع كما يعلن، لكنه من جانب آخر يكشف لنا أنها مقولة كاذبة، لأن سيفه ما يزال في غمده طعاماً للصدأ، ولأنه طعام الصدأ فهذا يعني أنّه لم يشهر لشجاعة، إن من غيّر الحقيقة هو الشاعر نفسه، ولكن النص يقدم لنا صورة أخرى للسلطان نفسه، وهو يتحدث عن سيفه الصارم، إذ يقول:

يقصُّ في ندمانه عن سيفه الصارم

وسيفه في غمده يأكله الصدأ

معنى ذلك أن الشاعر قد زوّر الحقيقة لسيده في المرة الأولى، وسيّده يعي ذلك تماماً؛ لأن شجاعة السيف من شجاعة صاحبه، ومع ذلك نجده في المرة الثانية هو الذي يحدّث الناس عن شجاعة سيفه، وما زال السيف في غمده طعاماً للصدأ أو التآكل. ولعلَّ هذا النمط من المفارقة يقوم على الكذب وتصديقه، فإن كان صاحب السيف، وهو العارف بالأكذوبة تماماً يصدِّقها أو يتظاهر بتصديقها ومن ثم يدافع عنها باعتبارها حقيقة، فإن الأمر من الممكن أن ينطلي على الآخرين ويتوهمون الباطل حقاً.

ولا تقتصر المفارقة على الصور التي قدمتها، فالنص كلُّه مبني على المفارقة، وقد وردت بعض صورها في الفصل الأول من هذا الكتاب.

* * *

-٣-

الرمز الشعري

اتّكأ دنقل في قصيدته هذه على عدد من الرموز التراثية، بعضها مبتدع ألبسه الشاعر دلالات التراث، وحاول من خلال هذه الرموز أن يقدم لنا صورة كامله، للحالة المعاصرة المتردية، وينطق تلك الرموز لتحمل الموقف الحاضر بما تمتلكه في دلالاتها السابقة من معطيات، ويمكننا الوقوف عندها بصورة مختصرة، وهذه الرموز هي، المتنبي، كافور، سيف الدولة، خولة.

المتنبي: تمثل شخصية المتنبي الرمز الكلي في النص، فقد جعله الشاعر قناعاً، والقناع يمتدُّ من بداية النص حتى نهايته، وتجربته المعروفة هي التي تلّون النص بلونها، وتشكل معطيات التجربة المعاصرة بما تسعف الشاعر المعاصر به من دلالات(١٤)، وقد استثمر أمل دنقل شخصية المتنبي وأنطقها لتعبّر عن الوضع المتردّي في عصرنا الحاضر، ذلك لأنها قد مرّت بتجارب تقارب إلى حدٍ ما تجربة دنقل في عصره، ولا سيما تجربته في مصر، والنص كلّه تعبير عن هذه التجربة، ولذلك، فإن الحديث عنه باعتباره رمزاً في النص لن يخرج عن إطار التحليل الذي نحن بصدده، ولذا فإنني لن أعرض لرمزيته هنا.

كافور: يكشف النص الموقف الساخط الذي يتبنّاه الشاعر من كافور المعاصر، فقد جعله قائداً بليداً، واستحضر له بعض الملامح السلبية المقترنة بكافور الاخشيدي، من مثل سواد اللون، -وجهه المسوّد- وافتقاره للرجولة -الفحولة- الرجولة المسلوبة- ومن سماته التي استحضرها البلادة والبله،/أميرها الأبله/ والجبن والتقاعس. حين عرض صورة خولة التي تستنجد بكافور، وحين يلبّي دعوتها، فإنّه لا يهبُّ لتحريرها، والانتقام من أعدائها، ولكنّه يلجأ إلى حلٍّ سهل، إذ يأمر غلامه أن يشتري جارية رومية، تجلد كي تصيح «واروماه..... واروماه» عندها تكون العين بالعين والسن بالسن، ... ولا تقتصر شخصية كافور على هذه السمات، ولكن الشاعر يلصق بها الكذب، فقد كان يطرب لمن يغني له عن الشجاعة والفروسية على الرغم من أنه لا عهد له بهما. ولم يقتصر الأمر على هذه الحدود فقد

عطّل كافور دور السيف، وهذا يعني إلغاء المهمة المنوطة به وهي الجهاد والحرب، وتنتقل عدوى الجبن والخوف إلى الآخرين، حيث يعيث السارقون بالأرض فساداً

تسألني جاريتي أن أكتري للبيت حرّاساً

فقد طغى اللصوص في مصر... بلا رادع

فقلت هذا سيفي القاطع

ضعيه خلف الباب متراسا!

(ما حاجتي للسيف مشهورا

ما دمت قد جاورت كافورا؟)

* * *

* * * سيف الدولة:

يدفعنا الحديث عن رمز سيف الدولة إلى إجراء موازنة بين شخصيتين، هما سيف الدولة نفسه، وكافور، فقد جعل الشاعر كافوراً رمزاً للذل والهزيمة والكذب والادعاء، وهو لسوء الحظ رمز يعيش واقعياً مع الناس -وفق النص- أي ربط الواقع بكافور، وبما أن كافوراً شخصية مهزومة فإنّ التعبير عن الواقع يأتي مقترناً بالهزيمة، والأمل بالخلاص يبدو سراباً ووهماً، وقد جعل سيف الدولة رمزاً للخلاص والانعتاق من سطوة الواقع القاسي، ولكنّ العودة إليه تبدو مستحيلة، فقد ذكره الشاعر مرتين في نصّه: المرّة الأولى حين سألت الجارية سيدها أن يعودا إلى حلب، فأجابها الشاعر بأنّ الطريق بينهما وبين سيف الدولة مقطوعة:

جاريتي من حلب: تسألني متى نعود؟

فقلت: الجنود يملأون نقط الحدود ما بيننا وبين سيف الدولة.

ووجود الجنود على مفاصل الحدود يعني أن العودة في عصرنا الحاضر تبدو مستحيلة خلاف ما كانت عليه في الماضي، لأنها كانت أرضاً ينفتح بعضها على بعض، لم تقسمها أيدي المصالح إلى دويلاتٍ وأقطار، فإذا كان المتنبي قديماً- قادراً على العودة إلى حلب متى شاء، فإنّ عودته الآن مرهونة بأيدي من يحرسون حدود الأقطار والدول.

وحين يضيق الأمر بالجارية، تعلن ضيقها بالمكان «قالت: سئمت من مصر

ومن رخاوة الركود» فيجيبها الشاعر أنه قد سئم أيضاً، لكن لا حيلة له، ولا يملك إلاّ أن يلعن كافوراً «لعنت كافورا، ونمت مقهورا».

أما المرّة الأخرى، فإنّه يمثّل حالة مفارقة تماماً، إذ يجلس في حضرة كافور، ويصاب بالسأم كعادته، فقد تصدّى كافور نفسه، للحديث عن سيفه الشجاع، فيرحل الشاعر مع الحلم «في جلستي نمت ولم أنم» وتكشف العبارة الجو الذي يمر به الشاعر، فقد تظاهر بالنوم، أو لعله قد نام على المستوى الفيزيائي، ولكنه على المستوى العقلي/الذهني/ لم ينم، فالهمُّ الذي يحمله يظل حاضراً في فكره حتى في لحظة النوم، فينتقل عبر رحلة حالمه تجسّد الفجوة بين الواقع المعيش من جانب، وبين حلم عظيم يفارق ذلك الواقع، وبما أن سيف الدولة في عصرنا الحاضر لا وجود له -رمز الخلاص- فقد جسّده الشاعر على صورة الحلم، ولم يفكر به على مستوى الواقع، لذلك ينقلنا إلى صورة طيبة، تجعلنا نعايش فعلاً منجزاً يقدّمه لنا سيف الدولة:

في الليل، في حضرة كافور: أصابني السأم

في جلستي نمتُ... ولم أنم

حلمت لحظة بكا

وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة

وأنت شمس تختفي في هالة الغبار عند الجولة

ممتطياً جوادك الأشهب، شاهراً حسامك الطويل المهلكا

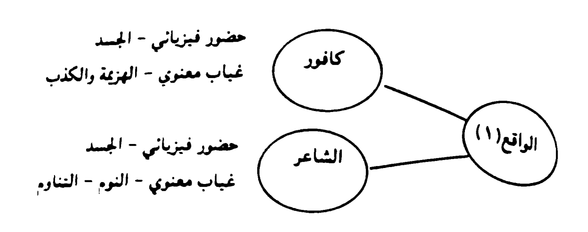
تصرخ في وجه جنود الروم

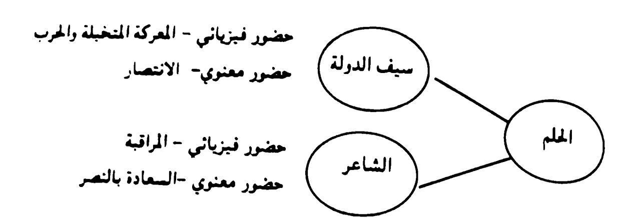
بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم...

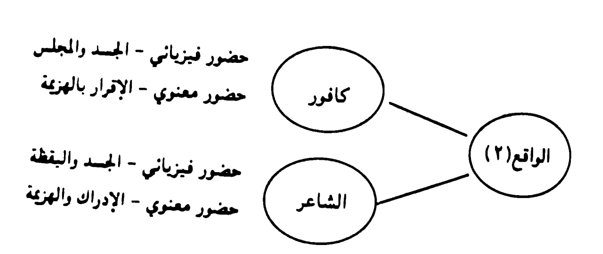
لقد استحضر الشاعر صوراً ومفردات تقترن بالشجاعة والبطولة والنجاح، فالذين يهتفون له هم الجنود الشجعان، وليس السيف الصدئ، وهو شمس ومع ذلك تختفي بالغبار الذي تثيره الحرب التي يديرها سيف الدوله نفسه، ولا يكتفي بالجلوس ليحارب الجنود بدلاً منه، لكنه يمتطي جواداً أشهب، وإذا كان كافور يتحدث عن سيفه الصارم، وهو في غمده لم يشهر، فإنّ صورة سيف الدولة تقدم لنا رجلاً يشهر حسامه الطويل المهلك، وإن كان كافور لا يجرؤ على مواجهة الروم، ولا يجد غير خادمه ليصرخ في وجهه -فصاح في غلامه أن يشتري جارية رومية- فإنّ

سيف الدولة يصرخ في وجه جنود الروم وصرخته فاعلة ومنجزة لأنها صيحة حرب،
وهم يعرفون من يواجهون، ويعرفون بأسه وشجاعته، مما يجعل ذلك الصوت
مصدراً للرعب في قلوبهم، فما أن يسمعوا صوته حتى تسقط عيونهم، في حلاقيمهم
وحين يعود يكون قد أنجز نصره، مما يدفع الصبيه الصغار، للتغني به «يا منقذ
العرب»

لعل الموازنة بين الرمزين تكشف لنا حجم الهوة بين الواقع والحلم، فالشاعر
يعيش واقعياً في حضرة كافور، ويفترض به أن يملأ المكان والزمان -ولكنه يعجز
عن الاستحواذ على قلوب الحاضرين مما يدفع الشاعر إلى رحلة ذهنية -حلم-
يستحضر فيه سيف الدولة للخروج من براثن الواقع البائس، ولو جسّدنا المعادلة
بين الواقع والحلم بيانياً يمكننا تقديم الأشكال التالية:


حضور فيزياني - الجسد
غياب معنوي - الهزيمة والكذب
كافور
الواقع (١)
حضور فيزياني - الجسد
غياب معنوي - النوم - التناوم
الشاعر


حضور فيزياني - المعركة المتخيلة والحرب
حضور معنوي- الانتصار
سيف الدولة
الحلم
حضور فيزياني - المراقبة
حضور معنوي -السعادة بالنصر
الشاعر


حضور فيزياني - الجسد والمجلس
حضور معنوي - الإقرار بالهزيمة
كافور
الواقع (٢)
حضور فيزياني - الجسد واليقظة
حضور معنوي - الإدراك والهزيمة
الشاعر

يجسّد كافور في المرحلة الأولى حالة حضور فيزيائي فهو موجود بجسده، ولكنّه مهزوم ويصطنع النصر - الكذب- وهو حالة من الغياب المعنوي، ولكن الشاعر يتغلب على الواقع السلبي. بالهروب (النوم) فيحضر على المستوى الفيزيائي -الجسدي- ويغيب على المستوى المعنوي (الذهني) حين يتظاهر بالنوم، والنتيجة أن كافوراً غائب على المستوى المعنوي أيضاً، لأن الواقع مُزَوَّر، فكافور يمارس لعبة الحضور والغياب بأن يستبدل بالواقع واقعاً آخر مبنياً على الكذب، وتغيير الحقيقة -مما يجعل السيد وشاعره يمارسان التمويه حين يحضران جسدياً، ولكنهما غائبان معنوياً، وتقترن الصورة الشاملة لدى الشاعر بالحلم الذي استحضر خلاله سيف الدولة، فعلى الرغم من غيابه الفيزيائي -الجسدي- فإنّه يصبح بديلاً للواقع، فيملأ المكان والزمان، فيصبح حاضراً معنوياً وجسدياً، فقد تداعت صورة النص فور استدعاء هذا الرمز، وهذا بدوره يضع الشاعر في لحظة -حضور معنوي- ذهني مرافق لحضور سيف الدولة نفسه.

يرتدُّ الشاعر في المرحلة الثانية إلى الواقع، فيجد كافوراً حاضراً على المستوى الفيزيائي، ويحضر الشاعر على المستويين الفيزيائي والمعنوي، ويرى الواقع الذي حاول الهرب منه ما زال ماثلاً أمامه، وهو حاضر مهزوم ومبنيٌّ على الكذب والخداع، يقر في ذهنه أن الهزيمة هي المعطى الذي يظل قائماً، ويتحول سيف الدولة إلى حلم (أسطورة حلم) يهرب الشاعر من واقعه إليها في كل حين، على الرغم من أنها تستعصي على التحقق.

* * *

**** خولة: وهي رمز مهم في النص وقد احتلت جزءاً واسعاً من جسد القصيدة وهذا الرمز يشكل حالة متداخلة ومعقدة، إذ وفّر الشاعر لهذا الرمز معطيات من ثلاث شخصيات متباعدة في سماتها وزمنها، أمّا الرمز الأوّل فإنه يعود إلى خولة أخت سيف الدولة، ولعلَّ الشاعر قد اتكأ في تشكيلها على علاقة لم تشتهر كثيراً تقول بأن المتنبي كان يحب أخت سيف الدولة، غير أن هذا الحب ظل طيَّ الكتمان، ولم يبح به المتنبي نفسه، ولم يعرف على نحو موثوق إذا ما حملت خولة للشاعر في نفسها حباً يقابل حبه لها، أم لا. وقد استغل الشاعر هذا البعد فأقام

في نصه علاقة خفيّة سريعة ما بين القناع (المتنبي) وخولة، ولكنّه انحرف ببعض ملامح الرمز لتخدم الموضوع الذي يعبر النص عنه، فقد كانت خولة في الأصل من حلب، فأصبحت الآن من أريحا، ذلك أن النص المعاصر يبتغي التعبير عن فلسطين وأهلها، لذلك جعل لقاءه بها صدفة عابرة، لكنها صدفة تترك آثارها كاملة في نفسيهما:

خولة تلك البدوية الشموس

لقيتها بالقرب من "أريحا"

سويعةً، ثم افترقنا دون أن نبوحا

لكنها كلَّ مساءٍ في خواطري تجوس

يفترُّ بالشوق وبالعتاب ثغرها العبوس

أشمُّ وجهها الصبوحا

أضم صدرها الجموحا!

... ...

فإن كانت صورة البدوية بجمالها العفوي غير المصنوع محط اهتمام المتنبي قديماً، فإنها تستعاد بتلك الصورة التي عرفت بها الآن، فهي بدوية عفّة (شموس)، وحين لقيها كان المكان مختلفاً "أريحا" وكان اللقاء عابراً «سويعة» غير أن هذا اللقاء يترك أثراً بينهما لم يبح به أي واحد منهما للآخر، ومع ذلك فالنص يشي بعلاقة قد قامت بينهما «دون أن نبوحا»، ولهذا يظل متعلقاً بها، فيلجأ إلى مهارة قديمة في شعرنا تتخذ من الطيف وسيلة لمقاربة المحبوبة والتغلب على بعد الشقة والهجران، فهي تجوس في خاطره كلَّ مساءٍ، وحين تقابله يختلط شوقها بعتابها وهذا يكشف طبيعة العلاقة التي تحكمت بينهما، وثغرها الذي يفترّ بالشوق والعتاب، ثغر عبوس، وهذا يكشف جدية السلوك الذي أخذت نفسها به تجاه الآخرين، لكنها أمام حبيبها تتخلّى عن طبيعتها المتجهِّمة الجادة، وحين يلتقيان يتحقق ما لم يكن متيسراً تحققه في الواقع، «أشم وجهها الصبوحا/أضم صدرها الجموحا».

لقد أضفى الشاعر ملامح محددة تعبّر عن القسوة والشدة، والجدّ البالغ مما يجعل شخصية خولة أخت الأمير سيف الدولة عاجزة عن حملها بملامحها المعروفة، لذلك تجاوز الشاعر هذه الشخصية إلى شخصية أخرى حين أراد للرمز أن يحتمل

معاناة المرأة الفلسطينية، وجهادها ضد أعدائها فاستعار ملامح «خولة بنت الأزور» لما عرف عنها من سمات البطولة والفروسية، ولعلها بتجربتها الأولى كانت أقرب إلى خولة الفلسطينية المقاتلة من خولة أخت الأمير سيف الدولة التي لم يعرف عنها سمات كهذه، ولم يعهد عنها اشتهارها بالفروسية والقتال.

في ظني أنَّ أمل دنقل قد أدرك قصور الشخصية الأولى عن حمل دلالات التجربة المعاصرة كاملة، لذلك اجتلب لرمزه ملامح شخصيات مختلفة فقد كان بحاجة لتشكيل شخصية، ملامحها قائمة على الحب، ليخلق التعاطف تجاهها وانشغال البطل بها وارتباطها بالرمز الأساس -المتنبي-، وعلى الفروسية لتقوم بتحدي الأعداء والسعي للنهوض بالمسؤولية وحدها، وعلى الانكسار والحاجة ليفضح السلطة الزمنية القائمة وتقصيرها عن انقاذ تلك المرأة، لذلك أتمَّ الشخصية بملامح الفارسة وهي ملامح تجد أصولها وصورتها المتحققة في خولة بنت الأزور التي ارتدت لباس الرجال وهاجمت الأعداء، وفكت أسر أخيها ضرار. يقول أمل دنقل:

سألت عنها القادمين في القوافل

فأخبروني أنها ظلت بسيفها تقاتل...

في الليل تجار الرقيق عن خبائها

حين أغاروا، ثم غادروا شقيقها ذبيحا

والأب عاجزاً كسيحاً

واختطفوها، بينما الجيران يرنون من المنازل

يرتعدون جسداً وروحاً

لا يجرؤون أن يغيثوا سيفها الطريحا

عرّى الشاعر في نصه تقصير العربي تجاه الفلسطيني، فقد اكتفى المحب بالسؤال عن محبوبته، ولم يجد من يخبره عنها إلا القادمين في القوافل، وهم قوم لا همَّ لهم إلاّ تجارتهم، ولا يعنيهم من شأنها شيء، ولهذا فإن الأخبار التي ينقلونها عنها ستكون أخباراً منقوصة أو غير دقيقة، وهي أخبار -على قلتها- تكشف بطولة عظيمة، فأخبروه بأنها ظلت بسيفها تقاتل، وفي العادة فإنّ المرأة لا تقاتل أعداءها لو كان هناك رجال يحملون مسؤولية الحرب، بدلاً منها، فقد أغار الأعداء عليها،

وتركوا أباها عاجزاً وشقيقها مقتولاً، واختطفوها من وطنها دون أن يهبَّ أحد من جيرانها لنجدتها بل إن الشاعر يقدم صورة لجيران يرتعدون بأجسادهم، ويتجاوز خوفهم أجسادهم إلى أرواحهم، وهذا ملمح يشي بانهزام الأمة على المستوى المعنوي والروحي زيادة على الهزيمة الجسدية، إن أمل دنقل يعلل انكسار سيف خولة الفلسطينية من خلال هذه الصورة، فالأمة التي تقع عليها مسؤولية الوقوف مع الفلسطيني مهزومة قبلاً، لذلك تضطر خولة لحمل السيف والتصدي للأعداء، وإذا كانت خولة بنت الأزور في الماضي قد حملت السلاح وانتصرت وحققت بغيتها فإنَّ خولة المعاصرة لم تستطع أن تحقق ما حققته الأولى، ولعل خروج الرمز من كهفه الأوّل في هذا النص له ما يسوّغه، إذ أراد الشاعر أن يلفت الأنظار إلى هزيمة الأمة على المستوى العام وخولة واحدة من أبناء هذه الأمة.

أما المصدر الثالث الذي اتكأ الشاعر عليه فيستند إلى صورة المرأة العربية التي سباها الرومان من أحد الثغور العباسية إبان حكم الخليفة المعتصم فصرخت نادبة الخليفة بقولها «وامعتصماه» وفي ظني إن تلك المرأة كانت تمتلك وعياً لغوياً دقيقاً حين ندبت الخليفة ولم تستغث به، لما يعنيه الندب من دلالات فقدان المندوب، فكأنها قد عدّت الخليفة في الأموات ما دامت ثغور الدولة مستباحة، وما دام الأعداء يتجرّؤون على نساء الأمة ويأخذونهن سبايا، وهذا الأمر كان حافزاً للمعتصم لإثبات أنه ما زال موجوداً وقادراً على الدفاع عن الأمة، وها هي ذي خولة المعاصرة تندب كافوراً، ولكنه لا يجيب، يقول الشاعر:

ساءلني كافور عن حزني

فقلت إنها تعيش الآن في بيزنطه

شريدة... كالقطه

تصيح «كافوراه... كافوراه....»

فصاح في غلامه أن يشتري جاريةً روميّة

تُجلد كي تصيح «واروماه... واروماه....»

...لكي يكون العين بالعين

والسنُّ بالسنِّ

تبدو المفارقة واسعة بين قائد معنيٍّ بتحسّس آلام الأمة ومواجعها، وقائد لا

يعلم من أمر أمته شيئاً، وهذا ما ينطبق على كافور المعاصر، فالمتنبي السجين -رمز الشعب- يعرف أخبار خولة، وتبلغه معاناتها ويحزن لحالها، والسلطان الذي يفترض به أن يكون معنياً قبل غيره بالناس لا يعلم من أمرهم شيئاً، يسأل المتنبي عن حزنه، فيخبره عن خولة التي سبيت إلى بيزنطة، وتعيش هناك شريدة، ولم يقتصر الأمر على ذلك، إذ إن صوت العربية في عمورية يتردد صداه الآن؛ لأنها تصيح «كافوراه ... كافوراه...» وهنا تتحقق مفارقة أخرى فإن كان المندوب في التجربة الأولى قد هب لنجدة المرأة قبل نضج التين والعنب، فحررّها وأعاد إليها كرامتها، واقتص ممن سباها، فإن كافوراً في عصرنا يتخذ سلوكاً سلبياً تماماً، إذ يصيح في الغلام أن يشتري جارية رومية تجلد كي تستنجد بالروم، عندها يكون الفعل من جنس الاعتداء غير أن هذا السلوك لا يشكل موقفاً سليماً يليق بسلطان الأمة وذلك لأسباب مختلفة منها أنَّ حماية الأمة وأعراضها لا تكون على هذه الشاكلة، ولكنها تتحقق عن طريق ردع الأعداء، ومواجهتهم بحيث لا تسوّل لهم أنفسهم الاعتداء عليها مرّة أخرى، وهذا الفعل لا يحقق ذلك، والأمر من جانب آخر يجنح إلى الجانب السهل، فالحاكم لم يواجه الخطر ويتصدَّ له بنفسه كما فعل المعتصم، ولكنه يوكّل غلامه بالمهمة، ولم يعهد عن الغلام أنّه معني بشؤون العامة وقضاياها الكبرى، والسهولة تتأتى أيضاً من الجانب الذي يقتص منه فلا يعقل أن يلبّي نداء السبيّة التي دمّرت حياتها وحياة قومها كاملة بشراء جارية رومية منذورة للبيع لأي مشترٍ، فيُحقّر الرد ويتطامن طموح الناس بحيث يتحوّل الرد فعلاً شكلياً لا يردع المعتدين أو يوقفهم عند حد.

وبعد، فإن هذا الرمز الذي أراد الشاعر أن يعبّر به عن خولة معاصرة ذات علاقة بأبي الطيب المتنبي باعتباره شخصية القناع، ويحمل دلالة المرأة الفلسطينية المقاتلة المتحدية لأعدائها، ويعرّي من خلال انكسار قوتها ضعف السلطان وتقصيره عن القيام بدوه الذي يفترض به أن يحمله لا يمكن أن نجد له معادلاً في رمز أنثوي تراثي محدد، لذلك اضطر الشاعر أن يزاوج بين ملامح مجتزأة من عدد من الشخصيات، وهي خولة أخت سيف الدولة للإشارة إلى العلاقة الروحية التي جمعتها بالمتنبي قديماً وحاضراً، وخولة بنت الأزور للإشارة إلى التحدي والفروسية وحمل المسؤولية الصعبة، والمرأة الثالثة التي ندبت المعتصم، لكنّه قام وردّ لها

شرفها وكرامتها وحريتها، وإذا ما أقمنا موازنة بين هذه المعطيات التراثية وصورتها الجديدة، فإننا نجد الشاعر في كلٍّ مرّة ينحرف بالرمز عن صورته المتشكلة من قبل ويمنحه دلالات جديدة تنسجم والمعطيات المعاصرة.

* * *

-٤-
الإيقــــاع

أخذ الإيقاع يلعب دوراً مهماً في النقد الحديث، وبدأ النقاد يوظفونه، لكشف جانب مهم من دلالات النص ومقاصده، ويشكِّل عنصراً بنيوياً مهماً في الشعر(١٥). ولعلّ إعادة النظر في هذه القصيدة تكشف علاقة الإيقاع بالنص على مستوييه الدلالي والتشكيلي. وستتوقف الدراسة عند مظهر إيقاعيٍّ يتمثّل في ظاهرة الأنزياح الإيقاعي.

يتبدّى الانزياح الإيقاعي من خلال متابعة وزن القصيدة التي بنيت على وحدة إيقاعية هي (– –ب – مستفعلن).

وهذه التشكيلة الإيقاعية تمثّل نواة بحر الرجز، ويجوز أن ترد مخبونة فتصبح (ب – ب– مُتَفْعِلُن) ويجوز أن تكون مشوبة بزحاف الطي فتصبح (– ب ب – مستعلن)، ويجوز أن يرد ضرب البحر مقطوعاً فتصبح (– – – مستفعل)، وقد يدخل على مستفعل خبن فتصبح (ب– – فعولن).

ويجوز للشاعر أن يذيّل التفعيلة الأخيرة في العروض فتصبح (– – ب – مستفعلانُ) أو إحـــدى صـــورها وقـــد أجـــازت بعض الدراسات المعاصرة أن يكون الضرب في الشعر الحديث على إحدى الصور التالية (ب – فَعَلْ) أو (فعول ب – ب) أو (فاعلان – ب –ب)(١٦).

إنّ من يعيد النظر بوزن هذه القصيدة ويحاول أن يربط بين بعديها الموسيقي والدلالي يجدها تتسم بعدد من السمات الموسيقية تحاول الفقرات التالية أن ترصدها.

قامت هذه القصيدة على التشكيل (– – ب –) أو أحدى صوره وهي (– ب

ب-) و (ب - ب -) و (- - -)، وتكررت الصورتان الفرعيتان مُسْتَعِلُن، ومُتَفْعِلُن،،
في أغلب تشكيلات الحشو، في حين شاعت تشكيلات أخرى في مواطن العروض أو
الضرب منها ب - - وهي صورة لمستفعل مخبونة الصوت الأول، وبرزت صورة في
مواطن من العروض غير معهودة لمستفعلن هي - - ه مُسْتَفْعْ، ومن مواطنها قوله:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

/ه///ه //ه/ه //ه//ه/ ه/ه/ه ه

ليطمئن قلبه؛ فما يزال طيره المأسور

//ه//ه //ه/ه //ه/ه //ه//ه /ه/ه ه

وترددت هذه الظاهرة في مواضع متعددة من القصيدة تبدو متابعتها ضرباً من التزيد ، لأن المجال لا يتسع لها الآن. وترد صور من التفعيلات التي لم يعهد ورودها في تشكيل - - ب -، وهي تشكيلة ترد في بحر السريع، مما يعني أن هذين البحرين قد تداخلا في هذه القصيدة، من مثل قوله:

.. لكي يكون العين بالعين

//ه//ه /ه/ه//ه /ه/ه

والسنُّ بالسنِّ

/ه/ه//ه /ه/ه

وسواء لفظنا الصوت الأخير من البيتين دون مدٍّ أو أشبعنا حركته فالصورتان غير معهودتين تماماً، وهما (/ه/ه) أو (/ه/).

أما الصور التي تقترن بالتشكيل وترد نادرة فمنها ورود (//ه فعو) ضرباً أو عروضاً ومن ذلك قوله:

في الليل، في حضرة كافور؛ أصابني السأم

في جلستي نمت ولم أنم

/ه/ه//ه /ه///ه //ه

وهي صورة أجازها بعض الدارسين في الشعر الحديث ويشابهها صور أخرى من مثل ورود (//ه ه فعول)، وقد دارت في القصيدة غير مرة من مثل قوله:

أمثل ساعة الضحى بين يدي كافور

/ه///ه //ه/ه/ه /ه///ه/ه///ه /ه/ه ه

ثمة نمط آخر من الخروج على الوحدة الأساسية للإيقاع، يتمثل في الصورة التالية (ب ب ب - ////ه)، وقد أجازها بعضهم في حشو الشعر الحديث(١٧)، وهي صورة ترد وروداً نادراً في الشعر القديم من مثل قول الشاعر:

كيف رأيت زبراً

أأقطاً أم تمرا

أم قرشياً بازلاً هزبراً(١٨)

ولعلّ أمل دنقل لم يكتف بمثل هذا الخروج على الايقاع الأساس، ولكنه تجاوز ذلك إلى صور أخر، منها مثلاً إضافة صوت قصير إلى (ب - ب- ه مفاعلان) ومثلها عنده:

جاريتي من حلبٍ تسألني «متى نعود؟»

/ه///ه /ه///ه /ه///ه //ه//ه ه

ومنها زيادة سبب خفيف إلى مفاعلن //ه//ه فتصبح //ه//ه/ه مفاعلاتن، ومثلها في النص قوله:

أشمُّ وجهها الصبوحا //ه//ه //ه//ه/ه

أضمُّ صدرها الجموحا //ه//ه //ه//ه/ه

أما ما يعدُّ خروجاً كاملاً على إيقاع البحر فيتمثل في الصورتين التاليتين:

١ - الأولى تقوم على الانزياح العابر من التشكيل مستفعلن إلى مفاعيلن ب - - - في حشو البيت وهو أمر لم يعرف من قبل أن أجازته العروض العربية وقد وردت مرّة واحدة في قول الشاعر

قالت: سئمت من مصر ومن رخاوة الركود

/ه/ه//ه //ه/ه/ه //ه//ه //ه//ه//ه ه

٢- أما الثانية فإنها تبدو أكثر غرابة إذ اضاف إليها الشاعر صوتاً قصيراً زيادة على تحوّلها لتصبح (ب - - - ه) وقد ظهر في نهاية البيت الشعري في قوله:

تصرخ في وجه جنود الروم

بصيحة الحرب فتسقط العيون في الحلقوم

//ه//ه /ه///ه //ه//ه //ه/ه/ه ه

هذه هي أبرز مظاهر التمرّد الإيقاعي في النص، والحقيقة أن إيراد أرقام إحصائية لكل تشكيل ستقدم لنا صورة أوضح للبنية الإيقاعية للنص، ألخصها فيما يأتي:

التفعيلة	صورتها	عدد مرات دورانها في الوزن
١- مستفعلن	/ه/ه//ه	(٧٤ مرّة)
٢- مفاعِلُن - مُتَفْعِلُن	//ه//ه	(٨١ مرّة)
مفاعلان	//ه//ه ه	(٧ مرات)
مفاعلاتن	//ه//ه/ه	(٦ مرات)
٣- مُسْتَعِلُن	/ه///ه	(٤٨ مرّة)
مستعلات	/ه///ه ه	(مرتان)
٤- مُسْتَفْعِلْ	/ه/ه/ه	(١١ مرّة)
مُسْتَفْعَ	/ه/ه ه	(٦ مرات)
فعلن	/ه/ه	(٢٠ مرة)
٥- فعولن	//ه/ه	(٨ مرات)
فعو	//ه	(٩ مرات)
فعولْ	//ه ه	(٤ مرات)
٦- فَعِلَتُن	////ه	(مرتان)
٧- مفاعيلن	//ه/ه/ه	(مرة واحدة)
٨- مفاعيلاتْ	//ه/ه/ه ه	(مرة واحدة)
٩- فاعلن	/ه//ه	(٣ مرات)
١٠- فعلن	///ه	(٦ مرات)

وإذا ما نظرنا في الجدول الإحصائي للتشكيل الإيقاعي نجده على هذا النحو

الصور الرئيسية ٢٧.٩٧٪

الصور الأخرى ٥٢.٤٤٪

الصور الجديدة ١٩.٥٨٪

وهذا يعني أن خروجاً واضحاً قد حدث على البنية الرئيسية القارّة للبحر، إذ

لم تنتظم البنية السليمة المعروفة النص كلّه، وبما أن النص يمثل صرخة احتجاج على الاستكانة للأمر الواقع وقبول شروط الهزيمة والتعايش معها، ويمثل تمرداً على الواقع المعيش بكل معطياته، ومحاولة لرفض معطيات الزمان والمكان، فإنّه لم يقتصر في إعلان تمرده على المستوى الدلالي للنص، ولكنّه خرج عليه بمستويات متعددة.

ومن أبرزمستويات التمرد الانزياح الإيقاعي، إذ خرج على الشروط والتقاليد المعروفة لبحر الرجز، وأحلّ بدلاً منها صوراً جديدة لم يعهدها العروض العربي، وفي ظني أن هذا التمرد الإيقاعي جاء مستجيباً تماماً للموقف الرافض الذي تعبّر عنه القصيدة، وستتوقف الدراسة عند بعض المظاهر الانزياحية في الإيقاع وترصد دلالات التمرد والرفض فيها.

نتوقف عند ثلاثة انزياحات إيقاعية ذات دلالة في هذا النص، أولها قول الشاعر:

جاريتي من حلبٍ، تسألني «متى نعود»

–ب ب–/–ب ب–/ –ب ب–/ ب–ب–ه

قلت: الجنود يملأون نقط الحدود

– –ب–/ب–ب–/ ب ب ب–/ ب–ه

ما بيننا وبين سيف الدولة،

– – ب–/ب–ب–/ – – –

قالت: سئمت من مصرٍ، ومن رخاوة الركود

– –ب–/ب– – –/ب–ب–/ب–ب–ه

إن من ينعم النظر في هذه المقطوعة يجدها تمثل حالة التمرد الإيقاعي على خير وجه، فالصورة المكتملة لم ترد إلاّ ثلاث مرات، وصورها الأخرى المباحة لم تتجاوز كل واحدة منها الصورة الأساسية، وقد تبدّت صور جديدة غير مطردة في سياق بحر الرجز، وأهمها صورة (ب ب ب–) وورد مثالها سابقاً، ولكنها الآن تمثل حالة ذات دلالة فقد جاءت موازية لكلمة (نقط)، وهذه النقط هي التي تجعل المتنبي المعاصر عاجزاً عن تحقيق طموحه ورغبته في مغادرة المكان المتراخي والبحث عن حلبٍ جديدة، فنقط الحدود بالتالي هي سبب الفرقة والخلاف ومن ثم تصبح سبباً للضعف والهزيمة والعجز عن مواجهة الواقع المتردي، إن استقلال الأصوات

الورق لحالة نقط الحدود التي تتفرق على سطح الوطن، ولذلك فإن نتوء الصورة القصيرة التي نرمز لكل واحدة منها برمز (ب) في الوزن تمثل صورة مرسومة على الوزنية -الإيقاعية- الذي تقع عليه أعيننا يقرب النص على المستوى الإيقاعي من المستوى النثري، ويمثل حالة التفكك والانقطاع السياسي الذي يدمر أي انسجام على المستوى الواقعي للحياة.

ثمة مظهر إيقاعي أهم من السابق يتمثل في خروج الإيقاع من —ب- إلى ب - - - وهذه التشكيلة الأخيرة لا ترد مطلقاً في سياق الرجز، وحين نوازن بين المستوى اللغوي للنص والمستوى الإيقاعي، نجد مفاعيلن تجسّد كلمة (من مصر)، وبما أن مصر في النص هي مكان التراخي المرفوض، والشاعر عاجز حين تقنّع بالمتنبي أن ينفلت من إطار المكان، ويحاصره المخبرون والعسس ويحصون عليه حركاته وسكناته، ففي ظني إن التمرد الإيقاعي وخروج الشاعر من بحر الرجز إلى إيقاع جديد يجسد هاجس الشاعر في التحرر والخروج والانفلات من حدود ذلك المكان، وحين لم يجد الأمر ميسوراً واقعياً حققه على مستواه الإيقاعي في النص الشعري، باعتبار النص الشعري خلقاً لأسطورة تدمر المعطيات الواقعية وتبني بدلاً منها معطيات فنية.

أما الانزياح الثاني فإنه يتبدّى في قول دنقل التالي:

تصرخ في وجه جنود الروم

-ب ب-/ -ب ب-/ —ه

بصيحة الحرب، فتسقط العيون في الحلقوم

ب-ب-/ -ب ب-/ ب-ب-/ ب- - -ه

تمثّل الصورة السابقة شخصية القائد - الحلم، الذي يحقق للأمة طموحها وينتصر لها على أعدائها، والذي لا يهادن الروم ضعفاً، ولكنه يصرخ في وجه جنودهم صرخة الحرب، ولهول الخطر الذي يتهددهم تسقط عيونهم في حلاقيمهم، إن الصورة التي تحققها هيئة الأعداء عند سماع صوت سيف الدولة تمثل خروجاً على الصورة المألوفة للوجه الآدمي، صحيح أن سقوط العيون في الحلقوم هو كناية عن الخوف، ولكن الكناية نفسها تصنع صورة شعرية حين نريد تشكيلها مكانياً، فتقدم لنا لوحة شبيهة باللوحات التكعيبية التي نجد فيها عين شخص في موطن

حلقومه، غير أن الصورة أكثر إثارة وغرابة، وذلك لأن الصوت يقع على الأذن، ولم يجعل الشاعر الأذن التي تلتقط صوت القائد هي التي تسقط خوفاً، ولكنه جعل العين، ولا إخال أن سقوط العين من موقعها وتخليها عن وظيفتها المألوفة إلاّ هروباً من مواجهة القائد الحلم، فهو رجل يواجه أعداءه بحيث يملأ عليهم المكان، ولا مفر أمامهم إلاّ بالتخلي عن حاسة البصر التي تفرض عليهم أن يروه بها، وحين تسقط هذه العيون في الحلقوم فإنها تحتل مكاناً لم يعهد عنه أنه مقترن بالبصر أو ذو علاقة به، لذلك كان المكان الجديد -الحلقوم- يمثل صورة منحرفة عن مألوفات التصور والتخيل، وقد تناغم في الخروج على مألوفات التصور الذهني للأشياء كلُّ من المستوى التصويري -المكاني- والمستوى الإيقاعي -الزماني-، إذ يتمرد الإيقاع عند كملة الحلقوم فيخرج من التقاليد الإيقاعية المألوفة للرجز، ويأخذ صورة جديدة هي (ب - - -ه مفاعيلانْ) وهذه الصورة تمثل انحرافين: الأول منهما يتبدّى في الخروج من الرجز إلى بحر آخر، والأمر الثاني أن الشاعر قد اصطنع صوتاً ساكناً إضافياً أخرج مفاعيلن إلى مفاعيلان.

الصورة الثالثة للانزياح التي أردت أبرازها في هذا النص تتمثّل في نهاية القصيدة، فقد استسلم إلى حدٍ بعيد إلى إيقاع المتنبي نفسه حين استعان بنص الأخير صراحة، إذ يقول:

ما حاجتي للسيف مشهوراً

- - ب -/ - - ب -/ - -

ما دمت قد جاورت كافورا

- - ب -/ - - ب -/ - -

عيد بأية حالٍ عدت يا عيد

- -ب -/ ب ب - / - - ب -/ - -

بما مضى، أم لأرضي فيك تهويد

ب - ب -/- ب -/ - - ب -/ - -

لقد خرج الشاعر من بحر الرجز إلى بحر السريع قبل نهاية النص بقليل، وهو خروج حدث غير مرّة في هذه القصيدة، إذ يقول:

لكنني حين صحوت

- - ب -/ - ب ب - ب

وجدت هذا السيد الرخوا

ب - ب -/ - - ب -/ - -

تصدر البهوا

ب - ب -/ - -

وفي ظني أن الخروج من أحد هذين البحرين إلى الآخر يبدو سهلاً وذلك لتشابه التشكيلات بينهما، ولأن الاختلاف لا يتحقق الا في التشكيلة الثالثة، حيث تكون مستفعلن أو إحدى صورها في الرجز، وتكوت -ب- أو إحدى صورها في السريع، ومنها — التي تقترب في وقعها من الرجز، وحين نمضي مع المقطوعة إلى أن نبلغ قوله «عيد بأية حال عدت يا عيد» نجد الشاعر يخرج من بحر السريع إلى بحر جديد هو بحر البسيط وهو بحر ممزوج لا ينسجم وإيقاع الشعر الحديث، لذلك صاغ دنقل نصه على صورة تنسجم ومعطيات البحر، وحين ننظر في هذا النص نجده يتناص مع قصيدة المتنبي المعروفة التي مطلعها البيت الذي ذكرته وهي قصيدة على البحر البسيط، ولذلك وجد دنقل نفسه مستسلماً لصوت المتنبي نفسه، مما يعني أن صوت القناع في نهاية القصيدة قد حقق حضوراً وهيمنة على صوت الشاعر، وإن كان حضوره لم يبلغ الحد الذي يلغي صوت الشاعر، لأنه في النهاية يختم القصيدة بإيقاع المتنبي نفسه، لكنه يلبسه معجماً خاصاً به لا صلة له بالمتنبي ومعجمه.

الحواشي

١- الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن): حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، ١٩٧٩، ٥٨/٢. انظر أيضاً ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، القاهرة، ١٩٥٥، ط٢، ٢٨٣/٢.
٢- كريستيفا (جوليا): علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص٧٩، انظر كذلك مارك انجينو: مفهوم التناص، مقالة من كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم، أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧، ص١٠٢، ١٠٣،
٣- جهاد (كاظم) أدونيس منتحلاً، مكتبة مدبولي، ١٩٩٣، ص٣٥.
٤- نفسه، ص٣٥.
٥- مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري-استراتيجية التناص-، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١٢١-١٢٢.
٦- نفسه، ص١٣٤، ١٣٥.
٧- المتنبي (أحمد بن الحسين أبو الطيب): ديوانه، شرح أبي البقاء العكبري، ضبطه وصححه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت، ٤٠/٢.
٨- نفسه، ٤١/٢.
٩- نفسه، ٤٤/٢.
١٠- نفسه، ٤٤/٢
١١- نفسه، ١٤٥/٤.
١٢- نفسه، ٤٠/٢.
١٣- صالح (فخري): في الرواية الفلسطينية، مؤسسة دار الكتاب الحديث، لبنان، ١٩٨٥، ص٤٣. انظر أيضاً: سيزا قاسم: المفارقة في القصّ العربي

المعاصر، فصول، مجلد٢، ع٢، ١٩٨٢، ص١٤٤.
١٤-الرواشدة (سامح): القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد، ط١، ١٩٩٥، ص
١٥-عياد (شكري): موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨، ص٥.
١٦- علي (عبدالرضا): موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧، ص٥٦-٦١.
١٧-نفسه، ص٦٢.
١٨-أبو العلاء المعري، الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبدالرحمن، ص٤٨٩، نقلاً عن عبدالرضا علي، السابق، ص٦١.

المصادر والمراجع

١- أبو ديب (كمال): في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١.
٢- أبو العلاء المعري، الصاهل والشاحج، تحقيق عائشة عبد الرحمن.
٣- ابن جعفر (قدامة): نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ت.
٤- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، القاهرة، ١٩٥٥، ط٢.
٥- تودوروف (تزفيتان): الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
٦- تودوروف (تزفيتان): نقد النقد، ترجمة: سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٦.
٧- الجرجاني (عبد القادر): دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط١، ١٩٦٩.
٨- جينيت (جرار): مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ودار توبقال للنشر.
٩- جهاد (كاظم): أدونيس منتحلاً، مكتبة مدبولي، ١٩٩٣.
١٠- الحاتمي (أبو علي محمد بن الحسن): حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، ١٩٧٩.
١١- دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
١٢- دنقل (أمل): الأعمال الشعرية الكاملة (أقوال جديدة عن حرب البسوس)، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
١٣- الرواشدة (سامح): القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد، ط١، ١٩٩٥.
١٤- ري (وليم): المعنى الأدبي (من الظاهراتية إلى التفكيكية)، ترجمة يوئيل

يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

١٥- زايد (علي عشري): عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، ١٩٨١.

١٦- سالمون (ويزلي): المنطق، ترجمة جلال موسى، ومحمد علي أبو ريان، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط٢، ١٩٨٦.

١٧- شرودر (مورس) وآخران: نظرية الرواية (علاقة التعبير بالواقع)، ترجمة: محسن جاسم الموسوي، منشورات مكتبة التحرير، بغداد، ١٩٨٦.

١٨- شولز (روبرت): السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٩- صالح (فخري): في الرواية الفلسطينية، مؤسسة دار الكتاب الحديث، لبنان، ١٩٨٥.

٢٠- عبد الرحمن (نصرت):في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط١، ١٩٧٩.

٢١- علي (عبد الرضا): موسيقى الشعر العربي قديمه وحديث، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٧.

٢٢- عياد(شكري):موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦٨.

٢٣- الغذامي (عبد الله): الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١، ١٩٨٥.

٢٤- الغرفي (حسن): أمل دنقل عن التجربة والموقف، مطابع إفريقيا، المغرب، ١٩٨٥.

٢٥- الكركي (خالد): الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ط١، ١٩٨٩.

٢٦- كريستيفا (جوليا): علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١.

٢٧- كوهن (جان): بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٦.

٢٨- مارك انجينو: مفهوم التناص، مقالة من كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم، أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.

٢٩- المتنبي (أحمد بن الحسين أبو الطيب): ديوانه، شرح أبي البقاء العبكري، ضبطه وصصحه مصطفى السقا وإبراهيم الأبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت

٣٠- مفتاح (محمد): تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص-، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

٣١- ميويك (د. سي): المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد.

٣٢- الميداني (عبد الرحمن حسن): ضوابط المعرفة وأصول الاستدلال والمناظرة، دار القلم، دمشق، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

٣٣- نادي: بول هير: ما هو النقد، ترجمة: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.، ط١، ١٩٨٩.

٣٤- وهبة (مجدي): معجم مصطلحات الأدب، لبنان، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

٣٥- ياكبسون (رومان): قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

٣٦- Gero Van Wilpert, Sachw orterbush derliteratur, Stuttgart, 1989, 7, An Flage, Ironie.

الفهرست